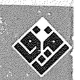
المجلس الأعلى للثقافة



إنريكي أندرسون إمبرت

القصّة القصيرة
النظريّة والتقنية

ترجمة: علي ابراهيم علي منوفي • مراجعة: صلاح فضل

المشروع القومي للترجمة

148

اهـــــــــداء2004
الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية
القاهرة

المشروع القومى للترجمة

القصة القصيرة

النظرية والتقنية

تأليف

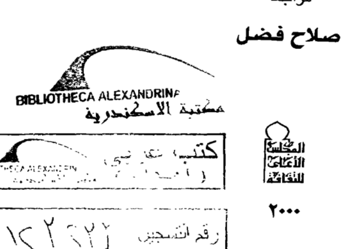
إنريكى أندرسون إمبرت

ترجمة

على إبراهيم على منوفى

مراجعة

صلاح فضل



المجلس الأعلى للثقافة

٢٠٠٠

Teoría y técnica del Cuento : لعنوان الأصلى

Enrique Anderson Imbert : لمؤلف

Editorial Ariel S. A. : ـار النشر

Barcelona 1991

Letras eideas سلسلة

مقدمة

القصص القصيرة ، القصص القصيرة هى أكثر الأجناس الأدبية التى ألّفتها بشغف وقرأتها كثيراً . وقد فعلت هذا منذ نعومة أظافرى . واليوم بعد أن تقدّم بى العمر أصبحت أقول لنفسى : سيكون مجدياً وطيباً الإفادة من خبرتى المزدوجة ككاتب وقارئ للقصة القصيرة . فأمسكت بالقلم وجلست أمام الصفحات البيضاء مرتجلاً بعض المقالات الموجزة تتناول إنتاجى من القصص القصيرة وكذا إنتاج الآخرين . وأخذت أعود أدراجى فى الطريق الذى مشيت تملؤنى الفرحة الغامرة ، أغنى وأقلب الصفحة تلو الأخرى . وفجأة على قارعة مفترق طرق ظهر لى شيطان الإبداع قائلاً :

– لماذا لا تركز جهدك فى القيام بوصف دقيق لكل جوانب القصة القصيرة بدلاً من إهداره فى صورة تأملات متفرّقة ؟ لا تنسى أنك أيضاً أستاذ جامعى ....

فى هذه اللحظة غيّرتُ خطتى وقررّت الكثير من العمل والقليل من التسلية . فألقيت بملاحظاتى الإنطباعية فى سلة المهملات ثم أخذت أعمل وأشحذ همتى لصعود جبل تحليل القصة القصيرة . بدأت طريقى بتحديد موقفى الشخصى فى إطار فلسفة اللغة وعلم الجمال ونظرية الأدب والنقد . أما الخطوة التالية فكانت خطة العمل بحيث ينبثق كل غصن من الفرع والفرع من السّاق دون أن تؤثر خطة العمل هذه على الوحدة الكاملة للموضوع الذى نحن بصدده ألا وهو القصة القصيرة .

هاهى المحصلّة أمامنا . وبمجرّد أن يلقى القارئ نظرةً على فهرست الكتاب سيعرف منهج العمل والخطوات المتّبعة فى تصنيف المادة التي قمت بدراستها .

يعتمد الكتاب على سلَم متصاعد من العناوين الرئيسية والعناوين الفرعية ورؤس موضوعات وفصول . وكل وحدة من هذه الوحدات تسير حسب ترقيم معين فالرقم الأول يشير إلى الفصل . والأرقام الأخرى التى تفصل بينها شرطة صغيرة فهى تشير إلى الأجزاء ومكوناتها التى تندرج فى إطار الفصل . وعندما تظهر هذه الأرقام بين السطور – أى فى سياق النص – فمعنى هذا هو أن هذه الفقرة أو تلك لها علاقة بالنص المشار إليه من خلال الأرقام الواردة بين الأقواس .

وقد اعتمدت فى دراستى العملية على قصص قصيرة من مختلف أنحاء العالم ، ومع هذا ركزّت بصفة أساسية على نماذج من الأدب الأرجنتينى . كثيراً ما ألجأ إلى إنتاجى من القصص القصيرة عندما تظهر الحاجة إلى إيضاح بعض المفاهيم النظرية . لكن لم يسعفنى الوقت لأورد فقط ما أعرف أنها أفضل إنتاجى من القصص القصيرة . وقد لجأت إلى اختصار عناوين مجموعاتى القصصية على النحو التالى : A = خاتم موزار ، B = زجاجة كلين ، C = قط شسير ، D = إمرأتان وخوليان ، E = تقاعد المحتال ، G = الغاضب ، L = الجنون يلعب الشطرنج ، M = كذب النجوم ، P = مؤشرات الفوضى ، T = حجم الساحرات .

القصة القصيرة هى هدف هذه الدراسة ، ومع ذلك فإن بعض ما نورده هنا يمكن تطبيقه على الرواية وبعض الأجناس الأدبية الأخرى وفى هذا المقام يمكن أن يسهم كتابى هذا : «*القصة القصيرة : النظرية والتقنية*» كمقدمة لدراسة الأدب .

* * *

كانت السطور السابقة مقدمة الطبعة الأولى لهذا الكتاب (بونيوس أيرس ١٩٧٩ دار النشر Marymar) وكذا لإعادة الطبع بعد التنقيح عام ١٩٨٢ .

أما بالنسبة لهذه الطبعة التى تُنشر فى أسبانيا فقد أدخلتُ عليها المزيد من الدراسات وتركز اهتمامى على الموضوعات الخاصة بالدراسة والتزمت بالفلسفة التى أطلقها الفيلسوف Protágoras منذ خمسة وعشرين قرناً والقائلة بأن «الإنسان هو مقياس كل شىء» إنها إنسانية فى أشكالها البسيطة تحول دون اللاإنسانية التى يسير عليها بعض هؤلاء الذين يعلنون وفاة المؤلف فى نظر النقد الأدبى ، وأن ما بقى هى نصوص تخص الجميع ولا تخص أحداً . آه من المصطلحات التى يستخدمونها لقول ما يريدون ! نعم إن القصة القصيرة ما هى إلا بنية موضوعية من الرموز . لكن لما كانت وليدة بناء إنسان محافظ فلماذا لا نقوم بدراستها باستخدام الأسلوب البسيط ألا وهو أسلوب الحوار ؟

١٩٩٢

١ - الخيال الأدبى

١ - ١ - مدخل

«رأيت عصفوراً» . عندما نقول هذه العبارة بالشكل الذى عليه فنحن لم ننطق إلا بجملة إخبارية ، إذ أن كلمة «عصفور» لا تعبر عن مجمل خبرتى بمضمونها ، وإنما تشير إلى مفهوم عام هو القاسم المشترك لعدد لا نهائى من العصافير ، وهذا القاسم هو القائم فى خبرات أعداد غفيرة من الأفراد . لكن ما رأيته فى الحقيقة لم يكن عصفوراً كأى عصفورمثل تلك التى قد يراها أحد الجيران . لقد رأيت Colibri «العصفور الطنّان» . فذات صباح أحد أيام الربيع ، فى مرحلة طفولتى ، رأيت ، ولأول مرة ، فى حديقة منزلى الكائن فى La Plata «لابلاتا» ذلك العصفور الوحيد الذى كان ينقر زهرة ثم تركها وهى تهتز وقد أخذ يداعب بجناحيه الهواء الحريرى . وأنا فى هذه اللحظة لم أستعد فقط صورة العصفور تلك بل حياء الزهرة ومفاجأة السماء وغيرتى من جديَّة هذا الطيران الجرىء ؛ وإحساساً بأنى قد لا أستطيع أن أعبِّر لوالدتى عن مشاعرى التى صحبت المشاهدة . كما أنها كانت تستعجلنى الكلام . ولو استطعت – آنذاك – التعبير الدقيق لنقل هذه المعايشة بحجمها الكامل لكنت أحد الأدباء .

ما الذى يجعل النص أدبياً ؟ وكيف يمكننا تمييزه عن نص غير أدبى ؟ أجابت الفلسفة على السؤالين إذ يقول الفيلسوف كانت «الواقع فى حد ذاته لا يمكن إدراك كنهه : فما نعرفه ليس إلا مجرد ظواهر ، فالأحاسيس تتحول إلى نوع من الحدس عندما تدخل فى إطار إدراكنا Sensibilided ثم يتحول الحدس إلى مضمون بدخوله دائرة المفاهيم . حقيقة المعرفة إذن جماع حدس تتشكل فى مضامين ثم استقاء بعضها من الحدس . وهذا الأخير يعتبر غير واضح إذا ما خلا من المضمون ، والمضمون بدون حدس يعتبر خاوياً» وبمقولة أخرى – وهنا يقول الفيلسوف كروتشة CROCE هناك نوعان من المعرفة : المعرفة الحدسية لما هو ملموس وخاص وهذه تقود إلى الشعر ، والمعرفة الخاصة بالمضمون ، لكل ما هو عام وشامل ، وهذه تقود إلى العلوم . ومن خلال رموز اللغة – وهنا نستحضر ما يقوله كاسيرر CASSIRER يبنى الإنسان عالمه

وعالم الثقافة كالأسطورة والدين والفن والتاريخ والعلم والسياسة . وتنقسم هذه الوظيفة الرمزية للغة إلى ميدانين : أحدهما «تأملى» ينبثق من المضمون وتتسع دائرته شيئًا فشيئًا فى سلسلة من التعميمات التى تنتهى إلى طرح نظام للتفسيرات العقلية . أما الميدان الآخر فهو الميدان «المجازى» الذى يتركز فى التعبير عن خبرة ذاتية من خلال صور بلاغية محددة . أما الاتجاه «التأملى» فنجد فيه أن سلطة المنطق تقوم بتحويل توهُّج وثراء الخبرة الأصيلة إلى خيال إبداعى نابض بالحياة .

يُعتبر الأدب أحد أنماط الخيال الإبداعى فالمصطلح Fictio - Onis مصدره الفعل Fingere بمعنى يتصور ويكذب ويخدع ، وأحيانًا بمعنى يضع نمطًا ويشكّل وهذا ما تعلّمته فى صغرى - إن لم تخنّى الذاكرة - عندما كنت أدرس اللغة اللاتينية . ومن خلال ما سبق ذكره يمكن القول بأن القصة القصيرة هى تخيّل ، ذلك أنها تعرض حدثًا لم يقع أبدًا ، وأحيانًا تعيد ترتيب أحداثٍ فعلية ، لكنها تركز بصفة أساسية على الجمالية أكثر من الحقيقة .

١ - ٢ - ما هو غير أدبى :

المؤلف الذى لا يكتب أعمالاً إبداعية إنما يأخذ من خبرته عنصراً عاماً هو القاسم المشترك لخبرات أخرى خاصة بالمؤلف وكذا خبرات الآخرين ، ثم يقوم بتعميم هذا العنصر ويشير به إلى شىء معروف للجميع ؛ ويرافق هذا العنصر الذى أخذه من خبرته مجموعة من الانطباعات أسقطها - المؤلف - من حساباته هى وغيرها من أمور لا تدخل ضمن العملية العقلية . وبعد ذلك أخذ يكوّن مضموناً ووجهة نظر عقلية . نستنتج إذن أن النص الذى كتبه لا يعكس إجمالى خبرته بالشىء بل يشير إلى عنصر منعزل . وحتى يستطيع أن ينقل مفهومه هذا - من خلال اللغة - فإنه يضحّى بثراء معايشته الحية والحميمة وذات الطابع المحدّد . هذا الموقف يعنى أنه لا يكتب عملاً أدبيًا . العبارات المنطقية ليست أدبية - مثل العلوم والفلسفة والتاريخ والتكنولوجيا والسياسة ... إلخ - إذ أن هذه العلوم تعتمد على معرفة تم استقاؤها من الخبرة الإنسانية ، فكل من الفيلسوف والمؤرخ والمتخصص فى التكنولوجيا والسياسى تكون مهمتهم الربط بين أمورٍ عقلية . وهذه التخصصات هى نشاط إنسانى أهم ما يميزه هو أنه يصدر عن المرء لا من مجرد كونه إنسانًا على عموم الكلمة بل على أساس أنه كائن إنسانى شديد التعقيد قد اختصر ذاته وكرّس جهده لمعرفة جزئيات ، من أجل إشباع رغبته فى الوصول إلى ما يعتبره الحقيقة متخذاً المنهج العقلى فى دراسته . وبالتالى فالكتّاب الذين لا يبدعون أعمالاً أدبية إنما يتخذون موقفًا غير ذاتى ؛ إنه موقف موضوعى ، وبذلك يحاولون الإفادة من البعد التجريدى والعام للّغة إلى أقصى مدى .

ومن خلال البعد الإجتماعى نجد أن الكلمات تحمل معانى لا تشير إلى خبرة معينة بل تشير إلى عناصر تم انتقاؤها من تلك الخبرة .

تتسم اللّغة غير الأدبية بأنها تباعد نفسها عن المفردات التي لا تشير بدقة إلى الأشياء التى تم تحديدها من خلال عملية منطقية دقيقة . ثم اكتسبت بعد ذلك صلاحيتها العامة . ومع هذا فهناك طرق عدة لنعرض أفكارنا بشكل منطقى من خلال اللغة ؛ فرجل العلوم ، عندما يقوم بإعداد مادته العلمية ، يمكن له أن يختار هذه الجملة أو تلك من مخزونه اللغوى ، كما يمكن أن يترجم ما يكتبه إلى لغة أخرى أو أكثر دون أن يتغير المحتوى . ومن المعروف أن الاستخدام الفردى والجماعى للغة على مدار التاريخ قد حمّل الكلمات معان خاطئة . وعندما يرى رجل العلوم المعنى بالحفاظ على نقل بيانه بدقة أن بعض المفردات تقف حائلا أمامه يلجأ إلى رموز مناسبة ، وفى هذه الحالة يصوغ مفاهيمه فى لغة فنية مفهومة للجميع . يمكن لنا أن نسوق مثالاً على ذلك فيما يتمثل بالنسبة لعالِم الكيمياء أو الرياضيات ؛ هذا العلم الأخير – الرياضيات – قد طرأ تطورٌ كبير على اللغة التى يستخدمها : فعالم الرياضيات يتخصص فى دراسة علاقات مأخوذة من خبرة إنسانية . وهى علاقات صحيحة يشهد الجميع بدقتها . هو رجل لا يحدثنا عن نفسه بل عن مجموعة من العلاقات والقوانين يتفق الجميع عليها . حقيقة الأمر إذن هى أن الذين لا يكتبون أعمالاً أدبية إنمايتنقلون بين عالم المجردات ليصلوا إلى أعلى درجات التعميم . إنهم يستخدمون اللغة لينقلوا إلينا معرفة عقلية .

١ – ٣ – ما هو أدبى :

المبدع فى ميدان الأدب لا يأخذ من مخزون خبرته عنصراً عاماً معروفًا بل ينتقى عناصر خاصة وحميمة ، وهى عناصر عديدة ، وبذلك يكون لزامًا عليه أن يختار منها ما يريد بعناية فائقة ثم يقوم بتركيبها فى سياق لغوى شديد الارتباط بتموّجات النفس . ويُلبس هذا السياق النحوى حُلا أسلوبية متخيلة عبارة عن مجموعة من الاستعارات والتشبيهات ، كل ذلك فى نسق يعمل على نقل الخبرة كاملة . وهذه ليست عملية توصيل منطقية وعملية ، بل هى تعبير جمالى وشعرى فالرموز لا تشير إلى مجسّدات كما فى اللغة غير الأدبية بل تثير التخيّل . وبدلاً من ابتعاد اللغة عن مخزون خبرات المؤلّف نجدها قريبة منها بكل شمولها وغناها وكثافتها وخيالها الإبداعى . إنها لغة شديدة الالتصاق بالمشاعر والأحاسيس والأفكار التى تضمها خبرة خاصة عاشها إنسان فى لحظة ما . المعرفة هنا ليست عقلية بل حسّية .

يعبّر المبدعون عن الخبرة الشاملة للإنسان بصفته هذه : أي المعايشة الشخصيّة الخاصّة ، الكثيرة السمات والتنويهات . فالشاعر (ومؤلّف القصّة القصيرة أيضًا من

منظور إبداعى ما هو إلا شاعر أيضاً) ليس أمامه إلا تعبير عن خبرة محددة بكلمات مجرّدة . وليته بقادرٍ على أن ينقل لنا المشاعر والأحاسيس الجديدة بكلمات لها نفس الطابع ! والأمر أن حدسه غير قابل للترجمة وإذا ما قام بتشفيره فى رموز اخترعها لتوّه فلن يجد من يفهمه ، ذلك أنه لا توجد خبرتان متماثلتان. لكن الشاعر ينطلق لخوض هذه المغامرة بالرغم من مقاومة اللغة فيلجأ إلى التشبيهات والتنويهات للتعبير عن رؤيته الحميمة وبذلك يخرج منتصراً على العقبة بشكل ما . والقصيدة التى سطّرت والقصّة القصيرة التى دوّنت قد تشكل كل منها فى وحدة متكاملة لا انفصام فيها بين الشكل والجوهر فميلاد كل منها كان عبارة عن وحدة لغوية . وبذلك فإن الشعر - خلافاً للعلوم التجريبية - لا يمكن ترجمته .

وإيجازاً للقول فاللغة كما نستخدمها من أجل نقل المحتوى المنطقى الذى يدور فى أذهاننا - يتمثل أقصى درجات ذلك الاتجاه فى العلوم التجريبية حتى تصل إلى ذروتها التجريدية فى الرياضيات - يمكن لنا أن نعبّر من خلالها عن مشاعرنا الداخلية : فأثناء الحوار الحميم نحاول أن نخرج للنور ما يستكنُ فى خلدنا ثم يُترجم ذلك إلى أقصى درجاته فى قصيدة الشعر سواء كانت مقفاة أو منثورة .

إن لغة التأمل ولغة الشعر ما هما إلا حصاد إرادتنا . وخلال الاستخدام الفعلى للغة نجد أن هناك تعايشاً بين اللغتين ، لكن يمكننا القول ، دون أى تعسّف ، أنّ بالإمكان استخدام مصطلحات أخرى هى لغة الاتصال ولغة التعبير : تتولّى الأولى توصيل مفاهيم العلوم ، والأخرى تتولى الحدس الشعرى . فالعلمى يتجنب ما أمكنه ، الصور الشعرية التى قد تتخللها عباراته وتهدد - بالذاتية - الترتيب المنطقى الذى يتبعه . أما الشاعر فيدرأ عن نفسه كل المفاهيم المطروقة فى اللغة والتى قد تهدد - بموضوعيتها - رؤيته . إننا نقوم بتوصيل خبراتنا من مجرّدات عامة وشائعة ومنطقية وشمولية أو هكذا ندّعىّ القول . بينما نعبِّر (أو هكذا ندّعى) عن الخبرَة نفسها بكمالها وتنوعها وحيويتها وتحدّيها . ما يهمّنا فى العلم هو الحقيقة قبل كل شىء أما الجمال فهو الذى يحتل الأولوية الأولى فى الشعر .

١ - ٤ - جماع الأدب هو الخيال :

تتمثل المتعة الجمالية فى شعورنا بالحرية عندما نعبِّر عن أنفسنا . وأول ما نلاحظه هو عدم وجود أية عوائق أمام اختيار الموضوع إذ أن كل ما يدور فى الأذهان يمكن أن يتحوّل إلى أدب . ومما لا شك فيه أنه لا مفر لنا من البقاء فى النظام الشمسى الذى يتبعه كوكب الأرض ولا يمكن لنا أن نبتعد عن إنسانيتنا أو نتناسى العالم المحيط بنا والذى يصل إلينا من خلال الحواس الخمس ، لكن يمكننا أن نبنى

عالمنا الخاص بنا ومقصدنا فى هذا ليس إلا التعبير عن تأملنا لجمالٍ يعلو على جمال الطبيعة . هذه الطبيعة تفقد سيطرتها علينا فى لحظة الإبداع الأدبى ، فما يدور فى وعينا لا يتوافق مع أية معطيات خارجية بل يتسق مع عناصره هو : وبمقولة أخرى فالحقيقة عندنا إنما هى حقيقة جمالية وليست منطقية ، وبهذا نثرى العالم القائم بأن نضيف إليه قيمة جمالية ؛ إننا نقلع من دائرة الوقائع لنهبط إلى عالم التشبيهات والاستعارات ، يساعدنا فى هذا الحد الأدنى من عناصر الواقع لندلف بكل ما نستطيع فى بحر الخيال ، إننا نبتكر عالمًا غير واقعى معتمدين على عناصر من الواقع ، وعكس هذا يحدث عندما نبتكر عالمًا ممكنًا معتمدين على عناصر من الخيال ، وعندما لا نلجأ إلى الابتكار ونترك الواقع ليسيطر علينا باسم التعبير عن الواقعية المحضة ونقوم بتصوير الأمور كما هى فإن هذا الخضوع ليس مطلقًا : ذلك أننا نقوم فى هذه اللحظة أيضًا بانتقاء عناصر الواقع من منظور جماله (١٤) الهدف هو فى الحقيقة أن نطلق العَنان للتخيل والتصوّر والإبداع . إننا نتصور الأمور ، فما نستدعيه من أحداث ليس إلا أخيلة . الأدب إذن هو الخيال . وعندما يذكّرنا المفكر الأسبانى خوسيه أورتيجا إى جاسيت José Ortega y Gasset بأننا مهما بذلنا من جهد مضن فى معرفة الواقع بشكل موضوعى فلم نفعل شيئًا إلا أننا تخيّلناه . إذ يقول بأن الإنسان «يبتكر العالم أو جزءًا منه ، الإنسان محكوم عليه أن يكون قصّاصًا» [أفكار ومعتقدات – الأعمال الكاملة الجزء الخامس – مدريد ١٩٤٢] . وقد أضاف ألفونسو رييس Alfonso Reyes مزيداً من التحديد . لما سبق بقوله ، الأمر هو خيال لغوى يعبر عنه خيال عقلى ، خيال فى خيال : ذلك هو الأدب [El deslinde الأمور واضحة المكسيك من صـ ٢٠٢ إلى ٢٠٧] .

نخلص إذن إلى أن الأدب خيال ، نعرفه على أنه خيال منطوق وخيال مكتوب : إننى سوف أترك جانبًا الخيال المنطوق سواء كان شعرًا أم نثرًا وسوف أدع الشعر جانبًا أيضًا . إن تاريخ الخيال طويل جداً ويمكن بحثه من خلال أنواعه المختلفة . لكننى سوف أقصر دراستى هنا على جنس أدبى واحد هو القصة القصيرة متناولاً إياها طوال المائة وخمسين عامًا الأخيرة ، فالجمل التى تتضمنها القصة القصيرة ليست عبارات تشير إلى وجود أشياء معينة وبالتالى فلا هى حقيقية ولا زائفة . لقد رأينا قبل ذلك أن الحدس لا يميز بين الواقع وما هو غير واقعى فهذه سمة المعرفة المنطقية وليست الحدسية ؛ والتمييز بين مفهوم الحقيقة والمزيف لا يمت بصلة إلى الخيال : إنها خيال محض . هذه هى القصة القصيرة .



٢ - القصة القصيرة كنوع أدبى

٢ - ١ - مدخل

يحكى لنا أبوليو Apuleyo فى كتابة «الحمار الذهبى» أن فينوس Venus أرادت أن تعاقب بسيكى Psique فقامت بخلط عدة أنواع من الحبوب ببعضها فى كومة ضخمة وطلبت من الفتاة المسكينة بسيكى أن تقوم بفصل كل نوع على حدة قبل أن يحل الظلام . ولحسن حظ الفتاة فقد أشفقت عليها مجموعة من النمل التى تولت مساعدتها فى فصل الحبوب عن بعضها .

ليتنا نحظى بمساعدة مماثلة تعيننا على تبويب دقيق للأعمال الأربعة ، إذ سيكون على النمل الذى يقوم بتلك العملية العمل بقوة أكثر من النمل السابق لينجز المهمة التى نوكلها له . ومع هذا فهناك فرق : فمن السهولة بمكان فصل كل نوع من الحبوب على حدة ، وأصعب منه بكثير تصنيف الأعمال الأدبية ، فما هى إلا إبداع لغوى .

٢ - ٢ - مشكلة الأجناس الأدبية :

كان اليونانيون أول من قام بتصنف الأعمال الأدبية ففى كتابات أفلاطون نجد الإشارة إلى التقسيم الثلاثى : الأدب الملحمى ، والغنائى والدرامى ، لكن أرسطو من خلال كتاب الشعر كان أول من بدأ دراسة منهجية للأجناس الأدبية وبمرور العصور اكتمل التبويب . وما كان عملية وصفية أولية أصبح نسقًا يحاول أن يأخذ شكل العلم الثابت الأركان . وقد تمت دراسة تاريخ من يدافعون عن نظرية الأنواع الأدبية ومن يقفون ضدها وأهيب بالقارئ العزيز أن يتصفح فهرست المراجع فى نهاية هذا الكتاب .

كان كروتشة Croce أكبر من وقفوا ضد هذا التبويب لكنه عندما قال بأن «الأجناس الأدبية غير قائمة» كان يعبر عن ردّ فعله ضد النظريين الذين أساءوا إلى العلاقة القائمة بين المبدع وعمله ، ابتداء من عصر النهضة الإيطالى ومرورًا بالكلاسيكية الفرنسية وصولاً إلى العلمية فى القرن التاسع عشر ، إذ يرى هؤلاء أن الأجناس الأربعة ما هى إلا ماهيّات ووحدات فعلية لها كيانها فى تاريخ الأدب ، وبهذا

المضمون فالأجناس الأدبية تمتزج بعملية الإبداع الفنى : فهى بقوانينها تفرض شروطها على الكاتب ، ومن خلال قانون الأجناس الأدبية كان النظريون القدامى يصدرون أحكامهم . لكن كروتشة تحدّاهم Croce قائلا بأن التعبير عن حدس ما إنما هو فردى ، وعندما ننتقل من الفعل إلى المضمون «النوع» فإننا تخلينا عن مفاهيم علم الجمال ودخلنا إلى علم المنطق . إنها خطوة مشروعة لكن ما هو غير مشروع هو الخلط بين علم الجمال الذى يقوم بدراسة الحدس وعلم المنطق الذى يدرس المفاهيم ، والأجناس الأدبية ما هى إلا مفاهيم تم استقاؤها من واقع تاريخى ؛ غير أن التاريخ الذى هو عبارة عن تغير لا يتوقف . لن يظل جامداً ليخضع لفكرة ثابتة أطلقها أحد المنظرين . وفى بعض العصور لعب هذا الأخير دور الطاغية بالنسبة للفنان الذى ضحى بحريته على مذبح الأجناس الأدبية بعد أن أخذ يعذب نفسه وتحوّل إلى جلاد وضحية . كل ذلك كان أحداثًا فى تاريخ تقاليد معينة لكنه ليس تاريخ الملامح الجوهرية للتعبير الجمالى ، نحن إذن لا نرفض الوجود التاريخى للأجناس الأدبية بل نرفضها كقيمة جمالية . فنظريا لا يوجد جنس أدبى لكنه موجود تاريخياً ، وقد تراكمت الملايين من الأعمال الأدبية وبالتالى لا مناص من تبويبها بشكل ما . ومن هنا فإننا نستخرج من تلك الأعمال ملامح عامة ونكوّن مفاهيم من خلالها ، ولا غبار على ذلك . وفى الواقع فإن الكاتب يرضخ لممارسات أدبية للمجتمع الذى يعيش فيه وغالبًا ما يعتبر الجنس الأدبى قانونًا يدخل هو تحت تأثيره أو يخرج منه ؛ ومع هذا فإنه يستجيب للذوق السائد فى العصر الذى يعيش فيه وليس لقانون جمالى . وحتى نتفادى المتاعب الناجمة عن تأليف مفهوم جديد يجب إدانة الهيمنة الزائفة للبلاغة على الشعر ؛ وكذا التدرّج المزعوم للأجناس وهيمنة التاريخ وتقطيع أوصال ما أنتجه المؤلف بهدف تبويب إنتاجه الأدبى وكذا الحكم النقدى الظاهرى على العمل الأدبى نفسه .... إلخ .

لقد قمت فى السطور السابقة بإيجاز ما قاله كروتشة CROCE ، وبالتالى فما سأدونه فى العبارات التالية لا ينبغى أن يناقضه . ذلك أننى أشعر بما أدين به لفلسفته المثالية ، لكن ما آمله هو أن تكون ملاحظاتى أقل إثارة للجدل . إن الأجناس الأدبية ما هى إلا أنماط عقلية ومفاهيم لها صلاحية تاريخية يساعد استخدامها على تربية الحسّ على النظام والتقليدية وبالتالى يمكن أن تكون مرشداً للناقد وكذا المؤلف : فالنسبة للناقد نجد أنه لمحاولته وصف هيكل بنيوى لجنس أدبى معين يعمل على ابتكار مجموعة من المصطلحات تمكنه ، فى خطوات تالية – من تحليل عمل فردى . أما المؤلف فإنه – بقبول «دعوة» بنية جنس أدبى معين أو رفضها – يستوعب التوجه الاجتماعى نحو أشكال معينة . وأستخدم لفظة «دعوة» نظراً لأن النوع الأدبى يستشرف النظر إلى المستقبل أى نحو الأعمال الأدبية المستقبلية ، رغم أنه يضرب

بجذور فى الماضى والأعمال الأدبية التى أُنجزت ، وبالتالى يكون على المؤلف أن يختار الشكل الذى سيعطيه لما يكتب ؛ وهو شكل سوف يكرر بعض السمات المشابهة للأعمال التراثية أو يحدث عكس ذلك بتقديم سمات مختلفة . وأحياناً ما تكون الأنواع الأدبية عاملاً يحفزّ على ذلك أو يثبط منه . أما الكاتب فإنه يستمر فى شعوره بالحرية فعلى مدى تاريخ الأدب ظهر العديد من الأنواع الأدبية غير المتوقعة وظهرت توليفات جريئة فيما بينها ، كل هذا يعنى درساً فى الحرّية . فالعمل الأدبى الهام لا ينسب لنوع بعينه بل ربما ينسب لنوعين : أحدهما هو الجنس الأدبى الذى التزم المؤلف به أما الآخر فهو ذلك الجنس الآخر الذى أسس له من خلال مفاهيم جديدة . وكاتب القصة القصيرة ، الذى هو قطرة فى بحر كتّاب القصة القصيرة يكتب أقصوصته بحرية كاملة والتى تتميز - بملامحها الفردية - عن غيرها . ولن يقف هذا المؤلف بقصته القصيرة هذه عند حدود القصص الأخرى المشابهة . كما لن يقتصر نشاط هذا عند حد توليف عناصر لأعمال من الماضى . إنه يكتب ما يريد . إنه حرّ إلا أنه مهما بلغت مساحة حريته عليه أن يؤلف عناصر قصته القصيرة ليس فقط من الواقع اليومى المعاش بل أيضاً من عالم الأدب ، وعلى هذا فإن قصته القصيرة هذه التى كانت نتاج قناعات فنية معينة يمكن أن تدخل بسهولة تحت مظلة «القصة القصيرة كجنس أدبى» بجانب قصص أخرى مماثلة . وهذا الجنس الأدبى المشار إليه قائم ، ليس من خلال قصة قصيرة بعينها وإنما فى أذهاننا كنقاد : إنه مجرد مضمون تاريخى ونظرى .

كانت الأجناس الأدبية الكلاسيكية قليلة العدد : هناك الشعر الغنائى (تغنى المرء بمشاعره الذاتية) والدراما (عبارة عن نص يقوم الممثلون بأدائه على المسرح أمام الجمهور) والشعر الملحمى (سرد أحداث متشابكة فى سياق خيالى) وهو تبويب أصبح قاصراً منذ قرون عديدة فلم يتمكن من مواجهة تبويب هذا السيل الهائل من الأعمال الإبداعية المتنوعة . كما أن التبويبات الجديدة هى الأخرى غير مرضية . وهذا أمر طبيعى فالأجناس الأدبية عبارة عن أنماط تضم تحتها أنماطاً فرعية وهذه الأخيرة تحتوى على تقسيمات نوعية أخرى أو فردية . إن الأجناس الأدبية وما يشتق منها والأنماط وما ينبثق عنهامثلها مثل الدوائر يمكن أن يكون لكل واحد منها ملامحه الواضحةالمنفصلة عن غيره ويمكن أن تكون متشابكة مثل الدوائر أيضاً بحيث تكون هناك نقاط التقاء ونقاط اختلاف وقد تتحول الأنماط المنبثقة عن الأنواع إلى أنواع كبرى . وعادة ما تكون هذه الأنواع والأنماط مبوّبة ثم يعاد تبويبها طبقاً للمحتوى والتكنيك والتوجه النفسى والمنطقى والنماذج المثالية والأنماط العالمية وكذا جذور الأرهاصات الأولى . كل هذا يأخذ مسميات تشير إلى مجموعة من الوظائف والصفات ؛ هذه الصفات قد تفرغ الأسماء من مضامينها ، على سبيل المثال «القصة القصيرة

الغنائية» . كما نجد أن السمات المسرحية التى أعطاها بولونيو Polonio لمسرحية هاملت – مأساة ، كوميديا ، تاريخية ، رعوية ، رعوية كوميدية ، تاريخية رعوية ، مأساوية تاريخية ، مأساوية تاريخية كوميدية رعوية – ليست أقل طرافة مما قام به نقّاد الأدب اليوم من تقديم أوصافهم للعمل نفسه : «قصة غنائية» «غنائية قصصية» «دراما قصصية» «أقصوصة درامية» ... إلخ . والأمر أن المُنظّر الأدبى الذى يقوم بوضع ملامح جنس أدبى معين لم يتمكن من قراءة كل الأعمال الأدبية التى تندرج فى سياق النوع فربما لا يتسع عمره لهذه المهمة . وبالتالى فهو يستخرج مما قرأه افتراضًا يساعده بعد ذلك على الحكم على الأعمال التى لم يقرأها . وعلى ذلك فإن نظريته قابلة بالضرورة للتعديل . فعلى سبيل المثال نجد أن قصة قصيرة جديدة يمكن أن تُجبر منظرِى القصة القصيرة على تعديل مفهوم ذلك الجنس إننى أعرف بأمر واحد من المؤلفين صوّب مفاهيمه حتى يدخل العمل «سويفت القادم من الفضاء» B فى إطار القصة القصيرة ويخرج عن كونه مقالاً . كذلك هناك من يطرح أمامنا قصة قصيرة تقليدية للاستدلال بعد ذلك على نمطية قصة خاصة بمؤلف ما وهذه ممارسة غير محمودة : فليست هناك قصص قصيرة نمطية على أساس أن «النمط» لا يوجد خارج ما يدور فى رأس الناقد . وقد نصح لودفيج ويتجنستين Ludwig Wittgenstein فى كتابه «الأبحاث الفلسفية» بأنه لكى نقوم بتصنيف «الألعاب المختلفة» – الكرة والورق والشطرنج إلخ – علينا ألا نبحث عن الماهيات المشتركة فهى غير قائمة ، بل أن ندقق فى وجوه الشبه الظاهرية التى تتجمع وتتداخل : فهى وجوه شبه أسرية ليس إلا . نفس الأمر يمكن أن نقوله بالنسبة لوجوه الشبه الأسرية التى تجمع عددًا من القصص القصيرة التى يمكن أن تهيئ لمجموعة اجتماعية معينة – فى هذه الحالة نجد أنفسنا ضمن المتحدثين باللغة الأسبانية – قبول هذا العمل بعينه على أنه أحد أفراد القصة القصيرة . ومضمون القصة القصيرة هو حسب طبيعة استخدام المجتمع نفسه لذلك المصطلح . الجنس الأدبى الذى سوف أقوم بدراسته هو «القصة القصيرة» لكنها لم تكن تحمل هذه التسمية دوما فتاريخ هذا المصطلح من الناحية الدلالية معقد للغاية طبقًا لما سنراه .

٢ – ٣ – المصطلح "Cuente" [قصة قصيرة] :

عندما نتناول فن القصّ فإننا نميز بين عدة أنماط لكن لا تسعفنا الكلمات المناسبة لنميز كل نمط على حدة ؛ فأحيانًا تكون هناك مترادفات للدلالة على نفس الشيء وأحيانًا أخرى نجد أن هناك نمطًا لا يحمل اسمًا ، وفى هذا المقام يشعر المرء بالحاجة إلى الترجمة أو اتخاذ المصطلحات المناسبة اعتمادًا على اللغات الأجنبية . لكن النجاح لا يحالف دوما هذه العملية ، فلا يمكن انتهاج نفس نظام التبويب الذى اتخذته لغة

أخرى نظراً لارتباط مصطلح بآخر وأنّ نَقْل هذا المصطلح إلى لغتنا دون الأخذ فى الاعتبار السياق الأصلى له فإنا نباعده عن مضمونه . فمثلا مصطلح Romanz أو Romance «رومانث» ، كان الاسم الذى يطلق على لغة الحوار اليومى فى الأقاليم التى تنسب إلى الثقافة اللاتينية . وعندما أخذت لغة كل إقليم من هذه الاقاليم تأخذ مسماها الخاص بها مثل «الفرنسية» و «الإيطالية» و «الأسبانية» نجد أن المصطلح المشار إليه ظل رهن كل لغة من هذه اللغات إذ أطلقه الفرنسيون آنذاك على الحكايات النثرية لكن لم يسر الأسبان على الدرب فكلمة رومانث Romance بالنسبة لهم تعنى توليفة شعرية ملحمية وغنائية. ولم يكن أمام القصاص ثربانتس إلا أن يسعى إنتاجه من القصص القصيرة باسم إيطالى هو "Novella" وهو تصغير للفظة القصة . وقد يكون من الهام فى هذا المقام إجراء دراسة مقارنة للمصطلحات على مستوى دولى لكن ذلك لا يعفينا من مهمة تبويب الأنماط القصصية باستخدام الكلمات الشائعة فى اللغة وفيما يتعلق بى أنا شخصياً فإننى سأقصر اهتمامى على ما للغة الأسبانية من إسهام فى تاريخ السرد .

لقد أخذت مصطلح Cuento «قصة قصيرة» على أساس أنه الأكثر استخداماً إنه كلمة واحدة ليس إلا . وتحليلها قد لا يساعدنا كثيراً ، ولقد قام الدكتور باكرو جويانس Boquero Goyanes بالحديث عن تاريخ هذا المصطلح ومفهومه الدلالى ، وأنا من جانبى سوف أسير على هديه أحياناً بالإشارة إلى ما يقول وأحياناً أخرى بإضافة ملاحظات ومعطيات استقيتها من مصادر أخرى وعليك عزيزى القارئ أن ترجع إلى قائمة المراجع ومنها أشير إلى جيرالد جيلسبيه Gerald Gillespie ومؤلفه "Nouvelle Neophilologus, 51 (1967)"Novelle, Short Novel ? A Review Novelx 3 Notes on the وكتابه Graham Good جراهام جود – of terms" Novella (ربيع ١٩٧٧) .

المصطلح Cuento مشتق من الفعل Contan وهذا الفعل من Computare (بمعنى يعدّ ويحصى) والفعل "Contan" بمفهوم العد ليس أكثر قدما منه بمفهومه الآخر وهو «يقص» ومن الممكن أن ننتقل من مجرد عدّ الأشياء إلى قصّ الأحداث الواقعية أو المتصورة : فتحولت عملية العدّ إلى القص ، ويكفى لنا فى هذا المقام أن نشير إلى مثل يثير الفضول وهو أن كتاب بدرو ألفونسو Pedro Alfonso (١٠٦٢ م) يحتوى على قصة للعدّ : فهناك ملك يطلب أن يساعدوه على النوم فيقصّون عليه أن قروياً أراد أن يَعْبُر بألفى نعجة إلى الشاطىء الآخر من النهر مستخدماً قارباً يسع لنعجتين فى كل رحلة : اثنين فاثنين فاثنين ... وهو وقت كاف حتى يتمكن كل من القصّاص والملك من مغالبة النعاس حتى يكتمل العدد إلى ألفين .

وفى قصة «السيد» "Elcid" (١١٤٠ م) استخدم الفعل Conton بمعنى يقص لكن لم تظهر الكلمة Cuento . كما أن هناك حكايات من العصور الوسطى شبيهة بالجنس الأدبى الجديد «القصة القصيرة» لكن كانت يطلق عليها مسميات مثل الأمثال والعظات ، والمغامرات ، والجزاء ، والخرافة ، وكلها مسميات تؤكد على الجذور التعليمية لذلك الجنس الأدبى . وينقل لنا التراث شواهد ضئيلة ، ففى كتاب كليلة ودمنة (١٢٥١ م) الذى ترجم فى عهد الملك الأسبانى ألفونسو العالم A. El Sobio نجد هذه العبارات «ووضعوا أمثالا وما يماثلها فى الفن الذى وصلوا إليه ... ووضعوا وقارنوا أغلب هذه الأمثال بسوقها على لسان الطيور والحيوانات المفترسة ... وفى كتاب «الكونت لوكانور (١٣٣٥) لمؤلفه دون خوان مانويل Don Juan Manuel نجد عبارة «يحكى مثلا ، كما ورد فى كتاب الحب المحمود El libro de buen amor لمؤلفه «أرثيبوستى دى إيتا» A. de Hita مفردات مثل «خرافة» «مثل» «حكاية» لكن لم نجد مصطلح Cuento فى باقى الإنتاج الأدبى خلال العصور الوسطى باستثناء كتاب الأقاصيص "El libro de la, Cuento " الذى ترجم عنوانه إلى «كتاب القطط» نظراً لخطأ فى قراءة الكلمات . [انظر ل. ج. زلسن L. G. Zelson كتاب القطط] Romamic Review 1930 . وهناك بعض المصطلحات التى اختفت من اللغة مثل (Lablilla, hazanes) أو أنها أخذت مفاهيم محددة مثل (Labula Rsoveibion, opálogo) . وقد بدأ المصطلح Cuento يلقى قبولا أثناء عصر النهضة لكنه كثيراً ما كان مقروناً بالقصة "Novela " وكذا بمصطلحات أخرى . وتعتبر مؤلفات خوان دى تيمونيدا Juan de Timoneda مثل «التسلية والترويح عن السائرين» (١٥٦٣ م) و «البلاغ الطيب والأقاصيص» (١٥٦٤ م) و «الخرافات الصغرى» (١٥٦٦ م) علامات على طريق تطور المصطلح Cuento ورغم عدم الدقة الملحوظة فى استخدام بعض المصطلحات التى تحملها عناوين كتبه فإن حكاياته عادة ما تدخل فى دائرة القصة القصيرة . أما قصص دى كاميرون De Cameron لبوكاكثيو Novelle - Boccaccio فى الإيطالية بمعنى حكاية جديدة وقصيرة وهى تصغير لكلمة Nouva بمعنى قصة – فقد تمت ترجمتها فى نهاية القرن الخامس عشر بمعنى «مائة قصة» . وقد استخدم سرفانتس مصطلح Novelo بمعنى القصص الأدبى المكتوب وفى هذا الإطار استخدم المصطلح Cuento بمعنى القصص الشفهى الشعبى . وفى قصة سربانتس الشهيرة «دون كيشوت» نجد أن الجزء الخاص «بالفضولى الوقح» قُدِّم كقصة إذ أنه عبارة عن قراءة مخطوطة عثر عليها فى حقيبة لكنها تتناول «حكاية إحدى الراعيات التى تدعى مارثيلا» يقصها أحد الرعاة بصوته . والفارق بين القصة والقصة القصيرة Cuento عنده لا يتمثل فى أبعاد المكان بل الأمر عبارة عن موقف : فهو

تلقائى فى القصة القصيرة وغير ذلك فى ميدان الرواية . القصة هى ابتكار . إنما أن تحكى فهو أن تنقل مادة قصصية هامة «هناك بعض القصص القصيرة التى تتمثل ملامح جمالها فى عالمها الداخلى ، وأخرى فى نمطية سردها» وهذا ما يقوله سرفانتس فى قصته «حوار الكلاب» ومن الواضح أن مجموعة سرفانتس القصصية المسماة «القصص المثالية» (١٦١٣ م) أطول من القصص القصيرة لكنها فى الوقت ذاته أكثر إيجازاً بالمقارنة بأعمال قصصية أخرى - لقد وصف سرفانتس نفس قصته الشهيرة «دون كيشوت» بأنها «قصة متخيلة» - أطلق عليها القصة أثناء عصر النهضة . وربما نطلق نحن عليها اليوم "Novelas Contas" لكن الأسبانى الذى كان يعيش آنذاك ربما استهجن الوصف الأخير «قصيرة» على أساس أنها هى تصغير للمفرد الإيطالى "Novella" وقد انتهى الأمر بالمصطلح "Novals" بأن أطلق على السرّد المطوّل مقابلة له بالسرّد القصير لكن الأمر لم يكن قاطعاً طوال قرون ، إذ يرى المؤلف الدرامى الشهير Lope devega لوبى دى بيجا فى كتابه «قصص إلى مارثياليوناردا» (١٦٢١) أنه فى الزمن الماضى كان البعض من الناس ، بما فى ذلك العلماء منهم ، يطلقون على الرواية بأنها قصة قصيرة من باب السلوك المحافظ ، وهذه القصص القصيرة كانت تروى شفاهة ولست أذكر أننى رأيتها مكتوبة طيلة حياتى . لقد استخدم المصطلح Cuento فى عصر النهضة للإشارة إلى أنماط بسيطة «النكات والطرف والأمثال المشروح موردها بالإضافة إلى أمور أخرى كثيرة . نرى إذن أن المصطلح "Cuento" قد استقر كما هو لغويا لكن دلالته لم تكن واحدة أبداً فهو يجمع فى داخله مفاهيم مصطلحات أخرى وهو على أى الأحوال يتضمن الدلالة إلى أنماط شفهية وشعبية نابعة من وحى الخيال .

تطلّع الرومانسيون إلى العصور الوسطى بنظرة متوحشة وأحيوا كلمات قديمة مثل "Consejas" ونصائح - واستخدموا المصطلح "Cuento" للدلالة على السرد القصصى ذى الطابع الخيالى سواء شعراً أم نثراً ، وذلك على طريقة هوفمان Hoffmann ، ومع ذلك كانوا يفضلون استخدام "Leyenda" أسطورة ، و "balada" قصيدة قصصية .

ولقد وصف فرنان كاباييّرو أقاصيصه قائلا «بأن ما يسميه الفرنسيون والألمان بـ "Nouvelles" نطلق عليه نحن معشر الأسبان لفظة Relacienes نظراً لغيبة لفظة مناسبة ، تختلف عن قصص العادات (Romans de moeurs) ومع هذا فقد أطلق فرنان كابيّرو مصطلح Cuentos على أقاصيصه الشعبية التى جمعها من أفواه الفلاحين وخصصها للأطفال . وبالإضافة إلى مصطلح Relaciones بمعنى حكايات استخدم الرومانسيون الأسبان "Cuadrs de Contumbres" «أنماط من العادات» .

وإذا ما اختـار أنطونيو دى ترويبا Antonio de Trueba أن يطلق على إنتاجه مصطلح Cuentes فذلك لأنه كان يشعر بأن هذا النوع شبيه بالقصص الشعبى والخيال وقصص الأطفال . وفى بعض كتاباته أشار إلى أن هذه القصص ، نظراً لدرجة احتماليتها ، يمكن أن تسمى" Hiotorias " «حكايات» أكثر منها " Cuentos " .
وقد أخذ مصطلح Cuento (بمعنى القصة القصيرة) يحتل مزيداً من الانتصار على مدى السنوات خلال القرن التاسع عشر إلا أن الخلط لم يختف أبداً . فتعدد المصطلحات الذى نلاحظه فى نهاية القرن المذكور مردّه أساساً إلى الرؤية الشخصية أكثر من أى مقصد آخر . ومع الجيل الأدبى الذى ينسب إليه كل من الكاتبة Emilia Pardo Bajan إميليا باردو باثان ، والقصاص ليوبولورد ألاس (كلارين) Leopoldo Alas " Clarin" فإن مصطلح Cuento قد أطلق على ذلك النوع الأدبى المعترف بقيمته الأدبية . وما قام به الدكتور Baquero Goyanes باكيرو جويانس بالنسبة لتاريخ المصطلح فى الأدب الأسبانى يجب أن نقوم به نحن فى الأرجنتين غير أن لنا تاريخًا قصيراً . ويمكن لنا أن نشير فى هذا المقام بأن كلا مفهومى المصطلح "Conta " السائدين فى العصور الوسطى - بمعنى العدّ وبمعنى السرّد - كما علمنا نراهما أيضًا فى هذه الفقرة من «دون سيجوندو سومبرا» Don Segundo Sombera للكاتب Ricando Güiraldes ريكاردو جويرالدس «نهض بدرو وقد رفع سوطه إلى أعلى وقال يانجرو إندينو إما أن تحكى حكاية أو ألهب ظهرك بالسوط .

- قبل أن يحل بى عقابك - قال السيد سيجونرو وقد تظاهر بالرعب حتى تكتمل المزحة - إنى قادر على أن أعدّ لك (الفصل الثانى عشر) .

ومن باب المزاح - لكنه المزاح المرّ - يتلاعب الكاتب ليوبلدو لوجونس Leopoldo Lugones بالمصطلح "Cuento " مميّزاً إياه عن مصطلحى "histoina" و "Relocan" إذ يحكى القاصّ حكاية لكارمن يفترض أنها حقيقية رغم أنها تتناول الإشارة إلى امرأة بدون هيكل عظمى وهذه الحكاية قد سمعها على لسان صديقه ادواردو «أما إذا لم تكن الحكاية لا قيمة لها كقصة "histora " فقد تكون قيمتها فى اعتبارها "Cuento " .

٢ - ٤ - معالم على الطريق :

أشرنا فى السطور السابقة إلى المصطلحات المستخدمة فى ثقافة المتحدثين بالأسبانية التى تشير إلى الجنس الأدبى الذى تحدد بصدد معالجته على مدى التاريخ . وحسبما نرى فإن المصطلح الذى ظل حتى اليوم هو Cuento . وسأحاول أن أحدد

معالمه فى الفصل الرابع البند الرابع . وحتى نصل إلى ذلك سوف أقوم فى السطور التالية بتحديد المنطقة التي أريد دراستها فى الميدان الهائل الذى يشمله مضمون مصطلح Cuento . ولنبدأ بتحديد الفترة الزمنية .

لقد أوضحت فى السطور السابقة كيف أن الحكايات الأولى فى العالم قد ظهرت منذ آلاف السنين فى صورة تراث يُنقَل بالمشافهة ، ومع تحرير هذه المادة القصصية فإنها ظلت لفترة ما محتفظة بملامحها الشفهية ، ثم رأيناها بعد ذلك وقد تشابكت فى علاقتها بأجناس أدبية أخرى مثل التاريخ والشعر والدراما والخطابة والتهذيب . كما ضمت أنماطًا عديدة : فهناك الأسطورة والخرافة والملحمة والطرفة والأمثال والمثل والرسالة والمعجزة والحكايات المثيرة وسير القدّيسين وقصص الرحلات ووصف الأحلام .... إلخ . هذه الأنماط التى نجدها فى تاريخ الأصول الأولى للقصة القصيرة استمر وجودها فى العصر الحديث والفترة المعاصرة . وفى الفصل الرابع – البند الثانى سوف أقوم بالربط بين القصة القصيرة بمفهومها المعاصر وبعض الأنماط التى ذكرتها آنفًا . لكنى سأقوم الآن بمعالجة الموضوع خلال الفترة المعاصرة ، وحتى نحدد ماهية القصة القصيرة نرى أن من المجدى مقارنتها بالأسطورة والخرافة والطرفة والقضية والمعجزة ليس على أساس أشكالها القديمة بل سيراً على تركيبها المعاصر . كما أشير هنا إلى أن السياق التاريخى الذى أحدد من خلاله معالم القصة القصيرة ينسب إلى القرون الأخيرة . وأزيد الأمر تحديداً قاصراً دراستى على الآداب الغربية وأخص من الخريطة الغربية الأرجنتين على سبيل التفضيل .

وبالإضافة إلى الحدود التاريخية هناك حدود شكلية . فبادئ ذى بدء أستبعد من الدراسة الصيغ الشعرية للقصة القصيرة ، فحتى وقت قريب كان كاتبو القصة القصيرة من الرومانسيين والواقعيين والطليعيين والمحدثين Modernistes يحررونها شعراً ونذكر على سبيل المثال «طالب سلامنكا» للشاعر الأسبانى إسبرونثيدا Espronceda و «القطار السريع» للشاعر الأسبانى Compoamor كامبو آمور و «ماروفا» للكاتب الأسبانى نونيث دى أرثى N. de Arce و «فرانثيسيكو وإليزا» للشاعر روبين داريو من نيكاراجوا . وحتى اليوم يتم تأليف بعض القصص القصيرة شعراً إلا أنها بذلك تأخذ طابع الأشياء القديمة أو الاستثنائية . وفوق ابتعادي عن نمطية القصة القصيرة شعراً سوف أنتقى القصص القصيرة التى بنيت بناءً جيداً ذلك أنها خير الأعمال التى يمكن تحليلها بنائيًا . وفى رأيى أن اختيار الأشكال الكلاسيكية منها وخاصة التجريبية إنما هو مجرد تجريب وبالتالى لا نخرج بحكم نقدى له قيمته .

٢ - ٥ - القصة القصيرة ومضادها :

كتبت فى الأعوام الأخيرة الكثير من القصص القصيرة بشكل يناقض النمط التقليدى للقص وقد أسماه النقاد «مضاد القصة القصيرة» . أنظر مثلا إلى عنوان المجموعة القصصية لفيليب ستيفك Philip Stevick «ضد القصة القصيرة» . مختارات تجريبية من الخيال [نيويورك ١٩٧١ The Free Press] وقد تم تبويب محتوى هذه المجموعة تدريجيًا طبقًا لنوع العدوانية المناهضة لفن القص التقليدى : «ضد تقليد الحياة» ، «ضد الدافع» و «ضد مسار الأحداث» «ضد الموضوع» «ضد الخبرات العادية» «ضد التحيل» « ضد المضمون» «ضد المكان» [وهنا أورد إستيفك قصة قصيرة لى مكونة من خمسة أسطر] وضد وضد وضد ... وبذلك يكون «مضاد القصة القصيرة» بمثابة نوع ثورى مشتق من النوع الأم . وهناك بعض النقاد – ليس منهم إستيفك – الذين يرون أن مؤلفى هذا النوع المشتق هم ثائرون على القصة القصيرة المبنية بناءًا جيداً من أجل تدميرها من أجل التدمير . وهنا يكون هدف الأسس التى يقوم عليها «مضاد القصة القصيرة» سلبيًا : فليس عليهم أن يقصوا أحداثًا لها مضمونها ، أو تركيب عقدة أو خلق شخصيات يمكن تمييز ملامحها أو الخضوع لبرهان الفعل أو الاهتمام بالقيمة الجمالية أو احترام الأسس النحوية أو الغموض فى بحور علم النفس ، أو ابتداع حوارات ذكية أو الابتعاد كثيراً عن الغموض أو إرشاد القارئ أو ألفاظ على ترتيب الوقائع أو يتم سرد القصة من البداية إلى النهاية .... إلخ .

وربما جاز لى أن أطلق على هذا الجنس «ضد القصة القصيرة» وإنما هو محاولة للتشهير بمؤلفى القصة القصيرة من ذوى الأقلام التجريبية . ولنفترض أنهم يجربون كثيراً لدرجة أن القصة القصيرة تتهاوى أركانها بين أيديهم . لكن مَنْ ينكر عليهم حقهم فى التجريب ؟ كما أن ما يتهاوى بين أيديهم – إذا ما كانوا كُتَّابًا على مستوى جيد – ليس هو القصة القصيرة التى يقومون بتدوينها بل قانون القصة القصيرة الكلاسيكية الذى يحاول بعض النقاد الإبقاء عليه . إن القصة القصيرة ، مثلها مثل أى وحدة لغوية ، عملية متكاملة . والكاتب فى إطار هذه الأسس التى نسميها «جنس القصة القصيرة ، إنما يرتب مادته بنفس درجة الحرية التى يمارسها أى فرد عندما يتهيأ للكلام بلغته . إن القصة القصيرة كجنس وكذا النظام اللغوى ما هى إلا أنظمة مغلقة لكنها ليست سجونًا : فكل منْ كاتب القصة القصيرة والمتحدث بلغة ما يمكن لهما تركيب لغتهم اعتماداً على العَناصر التي فى أيديهما . يمكن لهما التَجريب والإبداع والبناء والهدم وإعادة البناء . فهناك قصة قصيرة تهدم النمط التقليدى للجنس نفسه ولا يمكن بالضرورة أن نطلق عليها «مضاد القصة القصيرة» . فهذا النوع الأخير

كما يُستدل عليه من اسمه ليس قصة قصيرة . وسيراً على أحد مفاهيم عالم النحو تشومسكى Chomsky فإن الأخطاء النحوية والمفردات الجديدة الغير مفهومة المعنى والأخطاء الإملائية أو أخطاء النطق ... إلخ كلها تنسب إلى جماع اللغة Lenguaje لكنها لا تشكل النسق اللغوى المستخدم Lengua . كذلك فإن النفى والتكسير الذى يقوم به «*مضاد القصة القصيرة*» يمكن أن ينسب إلى جماع الأدب لكنه ليس بالقصة القصيرة .

آمل أن أكون قد أوضحت فى السطور السابقة مقصدى من الفصول التالية وإذا لم يصادف القارئ فيها تحليل القصص القصيرة التجريبية فليس الأمر هو أننى أعتقد أنها «*مضاد القصة القصيرة*» بل من السهل علىَّ القيام بوصف دقيق للنمط التقليدى من هذا الجنس الذى يقوم المجرِّبون من الكتاب بخرق أسسه .



٣ - أصول القصة القصيرة

٣ - ١ - مدخل

لقد أبدع الكاتب ريكاردو جيويرالدس R. Güiraldes فى كتابه «دون سيجوندو سومبرا» شخصية راع للبقر يقوم بتسلية أصدقائه بأن يقص عليهم حكايات شعبية . قال السيد سيجوندو «سوف أحكى لك حكاية» ويعلق فابيو «ظللت منتظراً اللحظات ، وكان السيد سيجوندو يدخل بنا فى مملكة الخيال . كنّا سنعيش فى سياق متابعة القصة وننتقل من نقطة إلى أخرى . من أين ؟ وإلى أين ؟» .

يمكن أن نستخرج من الفقرة السابقة كلا من التفسير التاريخى والنفسى للإرهاصات الأولى للقصة القصيرة ، فمن الناحية التاريخية نجد أن الفقرة تشير إلى سرد قصصى شفهى مشهود به على مختلف عصور الحضارة ، ومن الناحية النفسية فإنها - الفقرة - تشير إلى نية المتحدث فى السيطرة على مشاعر المتلقى وإحساس هذا الأخير أمام الإعلان عن رحلة خيالية - وسوف تدور فقرات هذا الفصل حول هذين التفسيرين .

ليس من العسير أن نتصور أن بنى البشر قد حكوا قصصًا . كما أن سكّان الكهوف لابد أن واحداً منهم قد تميّز بفن القصّ . لكننا لا ندرى شيئًا عن هذه التجارب الأولية ولا نعرف منها إلى ما وصل إلينا من حكايات مكتوبة . ولما كان التأريخ للحضارات الأولى يبدأ باكتشاف الكتابة التى تعود إلى أربعة آلاف عام - مثل حضارة الرافدين والحضارة المصرية القديمة والحضارة الهندية - فإن كل التخمينات الخاصة بالجذور الأولى للقصة القصيرة وانتقالها من الشفهية إلى الكتابة لا يمكن الوصول بها إلى اليقين .

٣ - ٢ - عينة من التخمينات :

- **ذات الطابع الدينى :** وهب الله الإنسان القدرة على القصّ وربما كان آدم أول القصاصين للأعاجيب .

– **ذات الطابع الأسطورى** : هناك أساطير بدائية تشرح مغاليق الكون ثم اتخذت بعد ذلك شكل أبطال الحكايات .

– **ذات الطابع الرمزى** : ظهر هناك بعض المؤلفين بأن ألقوا بالعظات الدينية على شكل حكايات ولكل واحدة رمز معين .

– **ذات الطابع النفسى التحليلى** : إنها مجموعة من الرغبات والمخاوف الحبيسة فى اللاشعور والتى تظهر فى صورة أحلام وخيالات وتأخذ بعد ذلك شكل الحكايات .

– **ذات الطابع الارتقائى** : فى أغوار الوعى تتحرر الأزمات من قيودها وتأخذ شكل لغة لا عقلانية تمثل المادة الأولى للحكاية الشعبية ثم تأخذ هذه فى التطور مع حياة الإنسان .

– **ذات الطابع الأنثروبولوجى** : إنها مجموعة من عادات المجتمعات البدائية التى تأخذ شكل الحكاية . ومع انتشار تلك العادات ظلت الحكايات ولكن بمغزى آخر بعيد عن المدلول الأوّلى لها .

– **ذات الطابع الكهنوتى** : إنها مجموعة من الطقوس انتهى استخدامها ، إلا أنه تمت الإشارة إليها فى شكل أسطورة ومن خلال هذه الأخيرة تحولت إلى حكايات .

بعد قراءة هذه التخمينات يمكن أن نشعر بخيبة الأمل فعلى سبيل المثال أن الإبداع القصصى للإنسان الأول هو فى حد ذاته قصة . إننا لا نعرف أى حكايات تنسب إلى ما قبل التاريخ ولا يمكن لنا بالتالى أن ندرس علاقة المجتمع البدائى فيما قبل التاريخ بالحكايات التى تنسب لنفس الفترة دراسة موثقة ، هذا إذا ما كنا نعرف تلك الحكايات . وأن تاريخ الأدب ليس به إشارة إلى ما قبل التاريخ لأنه إذا كان كذلك يكون تاريخاً . وأن تفسير الحكايات الفلكلورية على أنها رموز حيث تمثل الشخصيات فيها أفكاراً فلسفية فهذا ليس عدلاً بالنسبة لعقليات كتَّاب الحكايات الذين استفادوا من أوقات فراغهم ونظروا إلى العالم من حولهم وتسلّوا بابتداعهم الشخصيات والمواقف . وأن الإنسان لا يؤمن دائماً بل كثيراً ما يتظاهر به وأن هناك بعض الهزلية فى الأعمال الأدبية الأولى التى تروى الأعاجيب . وأن «الحكايات الأولى فى الدنيا» – أُحيلُ القارىء ، بهذه العبارة ، إلى كتاب لى يحمل نفس العنوان – إنما تصف القيم المثالية والعظيمة لحضارات متقدمة للغاية . وأنه لا توجد حكاية واحدة كاملة نجمت عن أسطورة كاملة أو حتى عن كهنوت مسبق . وأن التأكيد بأن هذه القصة القصيرة المكتوبة كان أصلها قصة شفهية إنما هو حكم اعتسافى مثل القول بأن الحكايات المكتوبة تعود بأصولها إلى الحكايات الشفهية . وأن الجذور الرّمزية والصرفية لأسماء أبطال الحكايات قد

أكّدها العلم الحديث . وأن هؤلاء الذين يجدون الجذور الرمزية فى إحدى الحكايات إنما هم أنفسهم الذين وضعوا تلك الرموز للوقوف عليها بعد ذلك . وأن الحكاية هى عمل إبداعى صدر عن وعى وأن اللا شعور إذا انتقل ما به إلى الوعى فقد زالت عنه هذه الصفة . وأن القصص التى يمكن أن نقرأها - بغض النظر عن أنها تعكس تطور الوعى الإنسانى أو تشير إلى التقدم التكنولوجى - تدل على أن المؤلف المجهول لـ «جلجامش» كان إنساناً شديد التعقيد مثله مثل ليوبولوبو لوجوتس L. Lugones ، وأن القصص الأسطورية القديمة التى وصلت إلينا تكون نتيجة تأملها مخيبة للآمال فيما يتعلق بالأساطير .

وفيما يتعلق بالظنون القائلة بأن الحكاية نشأت فى مجتمع بدائى ومن هنا يكمن سرّ انتشارها فى العالم أجمع ، أو القول - على العكس - بأن الحكايات قد نشأت فى أماكن وعصور مختلفة ، ورغم تشابهها فى الموضوع فإنها مستقلة عن بعضها البعض - أى أننا نشير بذلك إلى التخمينات القائلة بالأصل الواحد أو الجذور المتعددة - وربما كان من الحكمة الجمع بين الاتجاهين . ومن البديهى أن بعض تراكيب الحكايات قد ظهرت فى أكثر من لغة وثقافة وأمة دون أن نفسر هذا التشابه بسبب واضح ومعلوم . وبالتالى فليس أمام الدارسين إلا اللجوء إلى الافتراضات ، وأحدها هو وحدة الجذور الأولى للقصة القصيرة . ففى مجتمع أولى - من السهل أن نتخيل مجتمعاً سابقاً على المجتمع الأسطورى لبرج بابل - كان هناك نمط أوّلى للحكاية انبثقت عنه كافة الحكايات التى نعرفها . هذا التفسير الافتراضى ليس أكثر قابلية لليقين عن التفسير اللاهوتى ، القائل بأن الحيوانات التى أمامنا تعود إلى أزواج الحيوانات التى ضمتها سفينة نوح بعد النجاة من الطوفان . ويتضافر الافتراض ، المناقض للأول - القائل بتعدد الجذور مع التفسير النفسى فى القول بتكرار نفس التراكيب القصصية : وهى أن الآمال والرغبات ما هى إلا سمات إنسانية تلهم المرء على سرد حكايات تعكس الآمال ذاتها .

ويمكن أن يكون كل واحد من هذين الافتراضين له مبرراته وفوائده لكن لا يمكن أن ينفرد واحد منهما على أنه التفسير الحقيقى والوحيد الذى نطبِّقه على أصول القصة القصيرة . فهذه القصة أو تلك التى نجدها فى كتاب «الكونت لوكانور» نجدها ترجع فى أصولها إلى حكايات نشأت فى الهند ثم انتقلت عبر ثقافات مختلفة حتى وصلت إلى أسبانيا . لكن هناك قصص أخرى من الكتاب نفسه تتوافق مع قصة أخرى نشأت فى الهند وليس تفسير ذلك هو أن الهند هى الأصل بل لأن هناك بشراً فى كل من الهند وأسبانيا قد شعروا بنفس الشعور وفكروا فى نفس الشىء .

٣ - ٣ - المحتوى المختصر

ربما بدا للبعض أن موقفي يعكس غروراً واضحًا فكيف لي بعد أن أشرت إلى خيبة الأمل أن أجرؤ على الإدلاء برأيي في أصول القصة القصيرة . لكن أرائي متواضعة فهي تقتصر على الإشارة إلى جانب واحد من أصول القصة القصيرة ألا وهو «المحتوى الموجز» فلقد أشرنا قبل ذلك إلى أن الفارق الواضح بين الرواية والقصة هو الطول وقد رأى ذلك بوضوح إدجار آلان بويه E. A. Poe [أنظر تقديم كتاب Nathaniel Hawthorne بعنوان Twice - told Tales دار النشر Graham's Magazine مايو ١٨٤٢ م] وربما كان دافعه إلى كتابة القصة القصيرة هو أنه اكتشف فيها مزايا خاصة أو أنه أشار إلى مزايا هذا النوع الأدبي نظراً لما يتمتع به من قدرة فذة على القص . والحقيقة أن بويه كان خير من شرح قيمة الإيجاز في الشكل القصصي . وتهيئ القصة القصيرة لكاتبها بفضل إيجازها ، وكذا تحرره من كافة المعوقات ، القدرة على أن يحدث فينا أثراً معيناً على مدى زمني أقل من ساعة . وإذا لم تسر الجملة الأولى من العمل نحو هذا الهدف فهو الفشل بعينه كما يقول آلان بويه . إن القصة القصيرة تستجيب لهيكل سبق وضعه وكل كلمة تدخل في إطاره ؛ ومن السمات الطبيعية في القصة القصيرة هو أن بداية الحدث شديدة القرب من النهاية (عكس ذلك في الرواية) والتركيز هو ما يميز القصة القصيرة عن الرواية رغم أنه قد يكون في الدرجة مع ما يستطيع ذلك من الوحدة والأصالة في فن الإيحاء وتكثيف معنى الأحداث البسيطة ؛ إلى هنا نتوقف عن الإشارة إلى آلان بويه .

قام أحد الصحفيين بتسجيل محاضرة لي ارتجلتها عام ١٩٨٢ بمناسبة معرض الكتاب الذي أقيم في بوينوس أيرس وكان موضوعها «فلسفة الإيجاز» وطبقًا لما قاله لي فإنني قد دافعت «بشكل مبالغ فيه» عن الأنماط القصصية الموجزة . وقد أفرغ بعض محتوى شريط التسجيل في السطور التالية :

«من ملامح الإيجاز في القصة القصيرة ارتباطه بنبض الحياة القصير ، فمراحل نموّ النبات والكائنات الأولية مثلها في ذلك مثلما يجري في اللا شعور أو أشد درجات الوعي ، يتكون كل منها من وحدات صغرى . ولنطلق عليها اسم الفصول ، ويمارس العقل نشاطه بأشكال متعددة فالإنسان لديه قدرة عقلانية ومنطقية وفلسفية وعلمية . كل ذلك من أجل تفسيرِ الكون . كما أن لديه قدرة شعورية وحدسية وفنية تصل إلى درجة تحققها عندما يُعَبِّر الرد عمّا بداخله . وبالنسبة للقدرة الأولى نجده عندما يسير ويقطع شوطاً طويلاً قد اعتراه الكلل وأصبح غير قادر على مواصلة النشاط [وقد عرضت هنا المتناقضات التي أشار إليها كانط واعتراضات يرجون على العقل وكذا مَن

وافقه فى الرأى مثل جودل وويتجنيستين Gödel, Wittgenstein] أما القدرة الثانية فعندما تقطع شوطًا مفيداً فى طريق الفن تصل إلى ما تريد ، فالأدب كان دومًا بمثابة التعبير عن الحياة وفى مضمار الإنتاج القصصى نجد أن القصة القصيرة هى الأقرب إلى الإيقاع التلقائى للحياة لدرجة أن الفلاسفة وعلماء البيولوجيا يرون أن الإيقاعات الحيوية - مثل تفريغ الشحنات ومراحل النمو ووصوله إلى أعلى المراحل - تكون شديدة الشبه بالتطور الطبيعى للقصص : البداية - الوسط - النهاية - وتكمن قوة القصة القصيرة فى أن تتوافق فى الشكل مع نبض الحياة» .

سوف أتحدث فيما يلى عن أصول القصة القصيرة ، أى تناول الظروف التاريخية والتوجهات النفسية لكاتب هذا الجنس الأدبى . كما أود أن أبين أن االإيجاز فى القصة القصيرة مردّه أن المؤلف يتخذ موقفًا فيه الحوارية وحفز الحركة ثم يختار نتفة من الوجود الإنسانى كموضوع لإبداعه الجمالى ويستجمع هنا كل قواه الثقافية ليصل إلى بناء محكم فيه غنائية مكثفة .

إننى أرجو منك عزيزى القارئ أن ترافقنى فى رحلة سريعة إلى الأصول التاريخية والنفسية لذلك الجنس الأدبى . وإذا ما كان الطريق طويلاً ومتعرجًا فإن نقطة النهاية تتمثل فى أنه جنس أدبى له بناؤه الذى يجعل نبض الحياة يأخذ صيغة محددة .

٣ - ٤ - الجذور التاريخية

هيا بنا نبحث عن الجذور التاريخية : أى إلى الشرق الأدنى المتمثل فى مصر واليونان وروما والهند والصين ... إلخ . (٢ - ٤) .

يمكن لنا أن نميز مرحلتين فى الآداب المختلفة أولاهما : عندما تتشابك القصة القصيرة مع وظائف أخرى مثل التاريخية والملحمية والدراما ومباحث الأسطورة ، وشعر الرثاء والخطابة وأدب الرسائل ... إلخ أما الثانية فهى عندما يعى القاص بأنه يكتب قصصاً قصيرة مستقلة ذاتيًا مستشرفًا الوصول إلى جنس أدبى مستقل تماماً . إذ نجد فى الأدب اليونانى - على سبيل المثال - أن القصة القصيرة ، فى فترة من الفترات ، تبدو وكأنها هامشية فى «تاريخ هيرودوت» ، وفى فترة أخرى يظهر هذا النوع وقد أخذت ملامح وحدته تتشكل بوضوح كما فى «لوثيانو» .

وحتى نتمكن من قراءة القصص القصيرة الأولى فى العالم لابد لنا أن ننقّيها من كثير من الأعمال المكتوبة . وبعد هذه المرحلة ننتقل إلى تخليصها من الحوار ومثلما نحمل نحن بنى الإنسان أثر ولادتنا ألا وهو الحبل السرى فإن أولى القصص القصيرة فى العالم تحمل آثار ميلادها ألا وهو الحوار . يقوم الرواة بسرد أحداث غير عادية

خرجت عن المألوف الذى هم فيه . والقصة القصيرة فى أصولها التاريخية الأولى ما هى إلا تسلية فى إطار حوار ، وهو فى التسلية هو مفاجأة السامع بأن تذهب به فى نزهة وسط خضم الحياة اليومية . وهنا سوف أقوم بذكر بعض الأمثلة ، فالكتابات المسمارية على ألواح من الطين المحروق والتى ترجع إلى أربعة آلاف عام والتى تتحدث وتتغنى بمغامرات البطل السومرى جلجامش فى بلاد ما بين النهرين ، كانت تجمع بين فن الكتابة وفن الحوار لكن لم يكن الهدف الأساسى منها هو القراءة بل ليقوم الرواة بإلقاء نظرة على محتواها ثم يرتجلون بعد ذلك أسلوباً قصصياً يتوجهون به إلى الجمهور آنذاك ، حتى لو كان هذا الارتجال بالحذف أو الإضافة . وكان الحوار هو أحد أبطال هذه الحوارات ، فأثناء بحث جلجامش عن الخلود نجده يزور العجوز أو تنابشتيم . وسرعان ما يقص هذا الأخير على جلجامش كيف أنه ، بعد أن أبلغه أحد الآلهة ، قام ببناء سفينة أنقذته هو والحيوانات التى رافقته من الطوفان . وكلنا يعرف من خلال الإنجيل قصة سفينة نوح والطوفان . لكن الرواية الأولية لقصة الطوفان تمثلت فيما سبق أن أشرنا إليه بذكر الحوار الذى دار بين جلجامش والعجوز . ونسوق مثالاً آخر فالنصوص الهيروغليفية على ورق البردى - فى مصر - كثيراً ما كانت تصف موقفاً يجرى فيه حوار بين مجموعة من الأشخاص يردون من خلاله قصصاً . ففى إحدى لفائف البردى التى تعود إلى أربعة آلاف عام نجد حواراً بين الملك خوفو وأبنائه ، إذ يشعر الأب بالملل فيقوم الأبناء بتسليته الواحد بعد الآخر بأن يحكوا له حكايات عجيبة . ومثال ثالث نجده فى أشعار هوميروس (القرن التاسع قبل الميلاد) حيث المغامرات المرتبطة بالأحداث بشكل مباشر وإلى جانبها مشاهد أخرى يقوم فيها الأبطال بالتجاور فيما بينهم بعيداً عن موضوع الأحداث . فنرى حواراً يجرى فى قصر الثينوى يحكى فيه أوديسو مغامرات مع العمالقة Ciclopes ومع سيرس ومع الحوريات ومع كاليسو . وربما كان لوثيانو دى ساموساتا Luciano de Samosata (١٢٠ - ٢٠٠ م) أول مؤلف يمكن القول عنه بأنه على وعى بأن القصة القصيرة هى جنس مستقل ، ومن هنا تكتسب حواراته «عن الصداقة» أهمية خاصة حيث نسمع كيف أن الحكايات تنبثق من خلال الحوار الذى يدور بين كل من الأغريقى منسيبو Mnesipo والروس توكساريس (Toxaris) حول أفضل الطرق لاتخاذ الأصدقاء فى بلديهما . فيقص كل واحد منهما خمسة حكايات معاصرة عن الوفاء بين الأصدقاء . وبالتالى نرى أن الحوار ما هو إلا مجرد إطار : وما يهم هو القصة - وفى الأدب اللاتينى نجد أن أفضل الأعمال النثرية - «الساخر» لـ بترونيو (القرن الأول الميلادى) والحمار الذهبى لأبوليو Apuleyo (القرن الثانى الميلادى - تحمل فى إطارها الحوارى عدة قصص لها قيمة فنية رفيعة . ففى الكتاب الأول «الساخر» El Satiricón

نجد إيومليو ، أحد أبطال القصة ، يتهيأ للحوار ، وسرعان ما ترد على ذهنه حكاية أرملة إيفيسو Efeso فيسردها . كما نجد فى كتاب «الحمار الذهبى» ، أن الوصيفة «كاريتا» تشكو من الأسْر الظالم الذى تعيش فيه . فقامت امرأة عجوز بالتسرية عنها بأن قصت عليها حكاية كيوبيد وبسيكى . كما ورثنا عن الأدب الهندى مجموعات قصصية إحداها مجموعة «باتشاتانترا – وهى عبارة عن «خمس كتب» تم تأليفها فيما بين القرنين الرابع قبل الميلاد والرابع الميلادى تقريبًا – وتتألف هذه المجموعة من سبعين قصة كل منها داخل إطار عبارة مدخل موجز يقص فيه كيف أن عجوزاً متديناً يقوم بتعليم ثلاثة من الأمراء الجهلاء والكسالى مبادئ الحكمة العملية من خلال سرد الأمثال .

إلى هنا وأعفى نفسى من أمثلة أخرى ، من الصين واليابان وفارس وشبه الجزيرة العربية وكلها أمثال تنسب للعصور القديمة ؛ إلا أننا نجد ، خلال العصور الوسيطة ، حيث اكتسبت القصة القصيرة استقلالها كجنس أدبى – نفس التكنيك السابق حيث تظهر الحكايات وكأنها لحظات من الحوار . ولنترك أيضًا الروايات التى تخللتها بعض القصص القصيرة ولنركز على المجموعات القصصية . سرعان ما تطفو إلى الأذهان أنماط كثيرة نختار منها اثنين لأهميتهما : أحدهما النمطية الشائعة للقصص القصيرة المركبة ، والآخر هو الإطار الفردى للقصة القصيرة . وسوف أقوم بدراسة كلا النمطين فى الفصل الحادى عشر البند السادس . وما يجب أن أبرزه هنا هو أن الأعمال الأدبية تأخذ فى تركيبها – فى النمط الأول أو الثانى – صيغة الحوار ومن خلال الحوار التخيلى نعنى نحن بالقصة القصيرة عناية خاصة مثلما ينتاب المرء الفضول لمعرفة الوقائع التى تجرى فى حوار فعلى .

٣ – ٥ – الجذور النفسية :

لُنفكر الآن فى الدافع النفسى الذى يحدو بالرجل أو المرأة للتدخل فى حوار ليحكى شيئًا . هذا الإنسان يعيش بشكل طبيعى حاضره الذى يستشرف المستقبل . وفجأة . يكون هناك حافز يوقظ عنده ذكرى معينة أو الرغبة فى اختراع مغامرة . ومنذ هذه اللحظة يتوقف مسار حياته المستشرف للمستقبل ليقوم بعد ذلك برواية حدث ما ، متخيلاً أو فعلياً ، فى الزمن الماضى . ليس ثرثاراً ، ولا يمكن له أن يكون كذلك حتى لو كانت الثرثرة طبيعته ، ففى لقاء عادى نجد أن أسوأ الثرثارين قد لا يتمكن من ناحية الكلام ومع هذا يظل لساعات وساعات يقص علينا مغامرة طويلة مثل قصة «دون كيشوت» فإذا ما حاول ذلك فإننا سنقاطعه أو أن نتركه وحيداً . هذا الشخص الذى قلنا بأن لديه حافزاً ما دفعه ليحكى شيئًا أثناء الحوار يلتزم بالعادات الطيبة ويقصر

جهده على حكاية إحدى الطرائف أو الأساطير أو النوادر أو أى واقعة أخرى موجزة . وبمقولة أخرى نجد أنه لا يحكى المبالغة والإسهاب فى استخدام اللغة على أرض الواقع حيث تحول القواعد الاجتماعية دون ذلك ، أما على مستوى الأدب فكل شىء مباح ومع ذلك فكاتب القصة القصيرة - رغم أنه يسطّر قصته بمعزل عن الناس - لا يعبر إلا بشكل موجز على خاطرة طافت بذهنه أثناء الحوار . وعندما يقص حكايته يتخذ الموقف النفسى للمحدِّث الذى يدرك أن انتباه جمهوره لا يستمر إلا قليلاً وبذلك عليه أن يوجز ما أمكنه سرد بعض الأحداث ويحدث فى جمهوره الأثر الذى يريد قبل أن يهجروه . عليه أن يوجز .

ومن المنظور العادى للحديث نجد أن المحدِّث يختار موقفًا غير عادى ليقصَّه وذلك لجذب انتباه جمهوره . ويتخذ كاتب القصة القصيرة نفس الموقف . فأى طفل فى الدنيا يمكن له التمييز بين الموقف العادى والموقف غير العادى . فالموقف الأول يتمثل فى أن الحياة تسير سيرها الطبيعى . أما الثانى فهو حدوث ما هو غير متوقع ، فتخرج الأحداث عن المسار المرسوم لها ؛ إن غير المتوقع يعنى الخروج عن المألوف وخلل التوازن الذى يستثير انتباهنا ، وفى هذه اللحظات الخاصة نرى شريحة من الحياة وكأنها وضعت فى فترينة عرض مغلقة فى متحف يضم كل ما هو مثير للفضول . إنها حالة فريدة اكتسبت قيمة قصصية لاختلافها عن الأحداث الجارية . إن الشريحة المذكورة ليست حياة مفتوحة بل إنها بناء له بداية ووسط ونهاية ومن المفيد أن نقصَّ هذا الموقف . وعندما ننتهى من هذه العملية لسنا بحاجة إلى شرح الحدث بربطه بظروف طبيعية . الأمر إذن هو موقف غير عادى مستقل . إنَّه نص دون سياق . أو أن القضية التي لفتت انتباهنا - ولذلك نسعد بحكايتها - قد بزغت فى سياق الواقع على أنها جزيرة يُسلِّينا وجودها لواقع المفاجأة . إنها تسلينا رغم أن الموضوع قد يكون حزينًا أو مفزعًا ذلك أن منطق الأمور عندنا قد تم تجاوزه وتوقفت همتنا عند نقطة غريبة . كما أن من الواضح أن الحدث القصير - سواء كان ذلك على شكل قصة قصيرة شفهية أو مكتوبة - قام به بعض الأفراد لكنهم أنفسهم ليسوا إلا مجرد واجهة ، وهذا يعنى أن القصة القصيرة قد تفقد استقلالها إذا ما انتقل الاهتمام من الحدث إلى الفرد . وإذا ما حدث ذلك فالحدث سيكون مجرد واحد من أحداث كثيرة تقع فى الحياة الإنسانية وليست له قيمة فى حد ذاته - أضف إلى ذلك تفكك الشكل المغلق للقصة . وفيما يتعلق بهذا الذى حدث لأحد أبطال القصة نجد أنه إذا ما انصبَّ اهتمامنا على طبيعة البطل وليس ما وقع له فإن النظرة ستكون قاصرة . إننا نريد أن نعرف ما يتعلق به قبل وبعد ما حدث له . ولن يُرضى الفضول مغامرة واحدة فقط ولا حتى مجموعة منها . وربما تجذبنا شخصية المغامر من حيث تتابع الأحداث والوصف

والحوار والتحليل النفسى والتعليقات الفلسفية والوقائع الأخرى والظروف المحيطة وعرض السوابق ... إلخ . الرواية هى الجنس الأدبى الذى يمكن أن يعطينا كل ذلك ، ولا أحد يتصوّر أنه من خلال حوار ما يمكن أن يتضمن كل محتوى الرواية . ووظيفة القصة القصيرة إذن تنشأ عندما يخرج شخص ما عن السياق الخاص بحوار معين ويتذكر واقعة ما خطرت على باله .

إن ما يهم كاتب القصة القصيرة هو التأثير على القراء من خلال الحدث نفسه أكثر من أبطاله . أى بتفرّد المغامرة أكثر من طبيعة المغامر . أى التزامه بالحدث ؛ فقارئ القصة القصيرة مثله فى ذلك مثل من يسمعها لا يريد كلاهما الوصف أو التعليق على ما يشعر به أو يفكر فيه البطل ، إنهما يريدان إدراك ما حدث بشكل موجز . إن الوحدة الموجزة للقصة القصيرة عبارة عن دخول خيوط الحدث فى الحبكة القصصية وكل هذه الحبكات يمكن اختصارها فى عدد محدود من التراكيب . وسوف نرى فيما بعد (الفصل العاشر - الفقرة السادسة) ما قام به بعض الدارسين من إعداد قوائم تتضمن عدداً معيناً من الحبكات القصصية . كما سوف أختصرها كلّها فى حبكة واحدة فقط ألا وهى الرغبة التى تصطدم بشىء يقاومها ، إذْ قلتُ بقصر الدافع النفسى لدى المرء فى حوار ما وهذا على مستوى الحياة العادية ، وكذلك بقصر الدافع القصصى عند كاتب القصة القصيرة وهذا فى ميدان الأدب . وأضيف إلى ما سبق القول بقصر الدافع الحيوى لدى أبطال القصة القصيرة . إن البطل هو عبارة عن الرغبة التى تواجه مقاومة وبذلك تدخل كل الحبكات القصصية فى هذه الرغبة التى تندفع من نقطة إلى أخرى .

الوجود - كما يقول الوجوديون - هو الخروج من إطار ظروفنا الشخصية متوجهين نحو آفاق من الاحتمالات لقد جىء بنا إلى الدنيا دون أن نطلب نحن ذلك . ومع هذا فإننا نرسم فى وعينا برنامج عمل ، فليس أقل من أن نكون أحراراً وأمام كل مفترق طرق فى الحياة نتخذ قرارنا أو لا نتخذه . نختار هذا ونرفض ذلك ، نحقق أهدافنا أو نتخلى عنها ننتصر أو نذعن . هذا النمط الوجودى يصوغ شكل القصة القصيرة . وفى هذا النوع الأدبى نرى واحدة من الصور التى تعكس صراع الإنسان ضد قوى الطبيعة ، وقد رُسمت - الصورة - بشكل مصغّر . هذا الشكل المختصر يرتبط بشدة بنبض الارادة والنبض الفنى للمبدع والنبض القصير للإرادة الحيوية لأبطال العمل القصصى .

يضع بطل القصة القصيرة نفسه فى موقف صعب أو يخرج منه وهناك صراع بين الأفراد وبرامج العمل كما أن هناك عقبات اجتماعية أو طبيعية ؛ هناك قوى تتلاقى

ومحاولات لبلوغ النصر أو الحيلولة دون وقوع كارثة . وفى النهاية نجد أن إرادة البطل تتخلى عن هدفه أو تصل به لبلوغه أو خسرانه . والخروج من أزمة إلى الدخول فى أخرى مؤداه فى نهاية المطاف الوصول إلى نقطة ترضى توقعات القارئ . هذا الإرضاء الجمالى يمكن أن يتمثل فى نهاية غير متوقعة . (الفصل ١٣ البند ١٩) .

إن الشكل الفنى للقصة القصيرة ما هو إلا انعكاس لإحدى الحالات النفسية التى عليها المؤلف ، ولما كان هذا الأخير إنسانًا يقص شيئًا من أجل تسلية آخر يمكن لنا أن نضفى المزيد من التعميم لنقول بأن الشكل الفنى لهذا النوع الأدبى ما هو إلا انعكاس للحالات النفسية التى عليها بنى الإنسان . وفى اللحظة التى يتم فيها تصوّر قصة قصيرة أو قراءتها تظهر بوضوح شديد الوظائف النفسية المتمثلة فى الاهتمام والفضول والشك وعدم الصبر والترقب والخفقان والتخيل والذاكرة والاستحسان واللاستهجان والرغبة والخوف وروح التناقض والرضى والمتعة والتنقل والمفاجأة ... إلخ . هذه الوظائف النفسية تحدث فعلها فى كل قصة قصيرة بشكل خاص . وإذا ما اتفقنا على التنوع الكبير فى فن القصّ يمكن لنا أن نشير إلى شيوع نفس الشكل النفسى فى العديد من هذه القصص ألا وهو اهتمامنا بالحدث الذى يبدأ عند نقطة معينة ولسنا ندرى إلى أين ستكون نهاية المطاف .

يتحوّل اهتمامنا بالحياة إذن إلى الاهتمام بالقصة القصيرة والفارق أن القاصّ يتحكم فى هذا الاهتمام ويبقى عليه متخذًا استراتيجية حرّة . فأحيانًا ما يكفى العنوان لإثارة الاهتمام وفى فترة قصيرة نجد أبطال العمل القصصى يتصرفون بطريقة تثير الاهتمام إنها حياة مليئة بالترقب لكنها حقيقية تلك القوانين النفسية فأحيانًا نهتم بموقف ما لأننا نعرف أن ما سيحدث مترتب عليه ، ونهتم بهذا الموقف إما لأننا نجهله أو لأننا نتصور أنه ملىء بالاحتمالات سواء الطيبة أم غيرها . فهناك شخص ما سيقوم بالولوج فى مغامرة ، ودخل فيها ومحصلة الأمل إما انتصار أو فشل . ويمكن أن تستثيرنا المغامرة لأنها غريبة وهامة وخطرة ، أو أن الأمور العادية تكتسب فجأة قيمة هامة من خلال مجموعة من التناقضات الهامة . وعلى أى الأحوال فإن الاهتمام يكمن فى الإحساس بمصاعب قادمة .

عادةً ما يكون القاصّ مولعًا بالحدث وهذا الأخير له تأثير على روحه إذ يشعر بالحاجة إلى الإشارة إليه ونقله . ولما كان الحدث نفسه هو خروج عن المألوف فإن القاصّ لا يريد الابتعاد عنه : فتباعد الشُقة قد يعرّض تفرد القصة القصيرة للخطر ، ولا يمكن القول بأن وعيه قد ضاق مثل أصحاب الفكرة الثابتة عندما ينحصر الحدث فى وحدة موجزة . الأمر عكس ذلك تمامًا فهو – القاصّ – يريد أن يحكى لنا ازدياد درجة الوعى لدى ليلتقط موقفًا غير عادى . فقد رأى إنسانًا انخرط فى شئون الحياة

تحاصره قوى مضادة وأصبح يعيش فى صراع مع الآخرين ومع نفسه ؛ وربما كان ذلك مثيراً للسخرية ورغم هذا فهو يعيش فى ظروف مأساوية صورتها الفلسفة الوجودية بشكل فيه إشفاق على الإنسان . إنها الظروف التى تحتم عليه أن ينطلق من خلال ظروفه بأفكار شخصية تهيئ له الرغبة فى بعض الإمكانيات المتاحة أو رفضها .

٣ - ٦ - إبداع القصة القصيرة :

يتطلب إبداع القصة القصيرة ، نظامًا ديناميكيًا للشعورى . هذا المصطلح الأخير نستعيره من هنرى برجون ["L, effort intelectvel" L, énergie Spinituelle] . وقد وصفه بذلك . فالعقل خاصة فى لحظة الإبداع - يقفز إلى شكل ما . العقل يبدأ بفكرة فيها مشكلة ويحاول التوصل إلى حلّ لها ، إنها تحركات مركزة «إذ بفقزة واحدة ينتقل إلى المحصلّة كاملة ، وإلى الغاية التى نودّ تحقيقها : وكل الجهد الإبداعى ما هو إلا محاولة لسد الفجوة التى قفزنا من عليها والوصول إلى نفس الهدف ولكن باتباع الوسائل التى تسهم فى تحقيقها ... الكلّ يظهر فى صورة نظام كامل والإبداع ما هو إلا تحويل النظام الكامل إلى صورة» ولنفكر فى كاتب القصة القصيرة لحظة تصوّره لعمله الإبداعى فنجده يخمّن مشكلة وتتركز همّته فى أن يأخذ هذا التخمين شكلاً أدبيًا فيبدأ فى الكتابة ؛ ولم يكن لتخمينه شكلاً لكن «النظام الديناميكى للشعور» يقفز مما هو عليه إلى صيغة أدبية . والنظام الديناميكى - الذى كان بسيطًا ومجرداً - يجتاز سلسلة من الصور ثم يلبس بعضها . هذه الصور ما هى إلا الإطار الطبيعى الذى يتطور ويكتمل من خلاله النظام الديناميكى الأولى . نجد إذن أن إبداع كاتب القصة القصيرة ينتقل «من المجرّد إلى الملموس ، من الكل إلى الجزء ومن النظام إلى الصورة» والآن ، نجد أنه ، ليس من الضرورة أن يبقى النظام جامداً طوال العملية إذ تتدخل الصور فى تعديله . وأحيانًا ما يختفى النظام كله من الصورة النهائية ... فالأبطال الذين أبدعهم المؤلف يؤثرون على الفكرة أو المشاعر التى تم تهيئتهم للتعبير عنها . وهنا نجد الجزء غير المتوقع فيما يمكن القول نجده فى الحركة التى تأخذها الصورة تجاه النظام لتعدّله أو تلغيه . لكن الجهد نجده مركزًا فى المسار المتجه من النظام - الثابت أو المتغير - إلى الصور التى تكسب شكلاً» وقد يحدث «أنه بدلاً من وجود نظام واحد وشكل ثابت ومتصلب ثم تصوّره ، هناك آخر أكثر مرونة وحيوية ترفض النفس الوقوف بداخله فهى تنتظر القرار من الصور نفسها التى يجلبها النظام ليتحدد شكله . وأيًا كان شكل النظام ثابتًا أو متحركًا فأثناء تطوّره إلى صور يلزم وجود الجهد الثقافى» ولنقر بتطبيق العبارة الأخيرة لبرجسون على حالة القاصّ فنقول بأنه أثناء تطوير النظام ووصوله إلى صور يظهر بوضوح الجهد الفنى لتحويل الفكرة الخاصة بموقف إشكالى إلى قصة قصيرة .

إن الحدس الذى وصفه برجسون على أنه قفزة ، يمكن لنا وصفه على أنه حركة دائرية للوعى . وقد كنت - على الأقل - واحداً من الناس الذين وصفوه بهذه الطريقة . فقلت لأحد الصحفيين الذى وجّه إلى سؤالاً عن كيفية ميلاد قصة قصيرة : «أى واحدة ؟ ذلك أن ميلاد كل واحدة من القصص التى كتبتها من هذا النوع له حكاية منفصلة . وما يبدو ظهوره فى العديد من الحالات ليس إلا عبارة عن رحلات ذهاب وعودة . ومن الرحلات البحرية ما يكون بالدوران حول العالم . ففى البداية يبدو لى فى الأفق شكل دائرى ملىء بالشخصيات ، والقوى التى لا أستطيع تمييز ماهيتها بوضوح لكنها هناك تتحرك بوضوح كأنها تريد أن أهدئها . فأذهب من الحركة إلى الهدوء وحتى أكون واثقًا من فهمى له أعود من الهدوء إلى الحركة وهكذا عدة مرات . وأثناء رحلات الذهاب والعودة تلك ، تزداد الشخصيات والقوى وضوحاً وأكثر شبهًا ببنى البشر من الذين أعرفهم . عند هذه اللحظة أكون قد أمسكت بتلابيب البداية والنهاية . أما الوسط فهو الجزء الأقل أهمية : فعندما أصل إلى لحظة الكتابة يمكن لى أن أغير الفترة الزمنية والبلد والمنظر العام والظروف المحيطة وملامح الشخصيات» . وأضيف من خلال السطور التالية إجابتين أخريين على سؤالين شبيهين بسؤال الصحفى المشار إليه :

«إن الخطوات التى أنتهجها فى إبداع القصة القصيرة شبيهة جداً بتلك التى يسير عليها الشاعر إذ أبدأ بالحدس الناتج عن حدث ليس حقيقيًا بل ممكنًا ، وسرعان ما أنكفئ على نفسى وأتأملها من الداخل حتى أرى كيف أن هذا الموقف المثالى أخذ يتشكل فى صور من الخبرات التي عشتها فى الواقع . وعندئذ أشعر بلذة اللعبة . فأذهب مع القارئ وأعرف أنه يرغب فى الهروب منى ويريد قراءتى بسرعة ، ويريد أن يكون مؤلفًا مشاركًا لما كتبت ويحلل قصتى القصيرة على طريقته ، وحتى لا يفلت منى فإنى أنتقى كلماتى بعناية وأربط كل الخيوط فى منظومة كاملة وأقوم بتركيب البناء العام وهكذا أنتقل به من ترقب إلى آخر فى خطوات محسوبة بدقة وآخذة إلى النقطة التى يقع فيها وقد هالته المفاجأة . (١٩٦٨)» .

«سرعان ما أشعر باستيقاظ حدس شعرى داخلى ، أو حادثة هامة أو أزمة إرادة لم تتخذ قراراً بالبدء فى مسار حدث معين أو ، حتى إذا ما قررته ، تصطدم ببعض العقبات . وأحيانًا ما أشعر بالرغبة فى مناوأة وضع عام ، أى فى إعطاء شىء قرأته قبل ذلك معنى جديداً ، أو أشعر بالرغبة فى «الفضفضة» وأيًا كان الموقف فمع الخيال المتأجّج - بسبب مشكلة ما - أنتقل بقفزة واحدة إلى النهاية ثم أعود لتكرار الرحلة من نفس نقطة البدء السابقة وحتى نقطة النهاية إلا أننى عندما أكرر الرحلة لا أقفز فوق فراغ من خلال عملية متخيّلة بل أهمل قلم الرصاص فى يدى وأنكبّ على الورق وأرسم

لنفسي طريقًا بين الكلمات وبالتالي أجعل رؤيتي تتخذ جسداً لغوياً / إنّه القصة القصيرة فتقوم جمل البداية بالإعداد لجمل النهاية وأقوم بتطوير الوسط متخذاً استراتيجية مرضية هي عبارة عن مراقبة عميقة ، وتنويه غامض ومعضلة وربما كان من الأفضل تسميتها المفاجأة . إنني لا أبدأ مطلقًا في كتابة القصة القصيرة إلا إذا كنت واثقًا من أن البداية والنهاية تتداخلان بشكل كامل ويسمع حتى صوت هذا التداخل أما الوسط فهو أقل أهمية لدرجة أن بالإمكان تغيير مسار الكتابة والشخصيات والزمان والمكان والجو العام . أما الشيء الثابت فهو العقدة وحلّها» .

وإلى جوار الحدس يعمل كل من تكتيك التركيب والأسلوب فالتغلب على العقبات في مرحلة التعبير – وهي عقبات يضعها الوعي لتحدث لذة تجاوزها – يكون له أثره على الحدس نفسه فيثار هذا الأخير ليتولد آخر وآخر . إنني أدرك أن هذا الوصف غامض لكنني لا أسعى إلى تزييف الوصف كما يفعل ذلك بعض القصاصين عندما يعبرون عن طريقتهم في الكتابة . والمراجع التي تتعلق بالنقد الذاتي والإدلاء بالأسرار كثيرة للغاية أختار منها واحداً فمن خلاله تتضح خطوات الإبداع الفني بشكل عام والقصة القصيرة بشكل خاص . فيقول القصّاص أوراثيوكيروجا "Horacio Quiroga" في كتابة «دليل كاتب القصة القصيرة المثالي» (الناشر El Wogan بوينس أيرس ١٩٢٥/٦/١٠م) «لا تكتب وأنت تحت تأثير الانفعال فاتركه يزول استدعه مرة أخرى» وقد قال بذلك فنانون من مختلف الدول والعصور .

هناك فارق بين الشعور التلقائي والشعور التأملي الحدسي الذي أخذ شكلاً موضوعياً متمثلاً في أشكال فنية . أشعر بالحياة وأشعر بأنني أعيش في واقع مليء بالأشياء والكائنات وحياة أناس مشابهة لحياتي ، وفجأة أشعر أنه من بين كل ما أحياه ويصل إلى ما يحيط بي يهمني أمر بعينه قد وقع وأياً كان السبب في ذلك – حدث وأتذكره أو أنه لا زال في طور الحدوث وأشاهده الآن أو أنّه قد طفر على ذهني كأمر متخيل تمت استثارته من خلال خبرة فعلية أو قراءة – تحدوني الرغبة في حكايته . إن الشعور الذي ينتابني كرد فعل على الأحداث الفعلية أو المتخيلة – الشعور بالامتنان أو الرفض أو الاستغراب أو الشفقة أو الصغار أو الفضول ... إلخ – لا يستطيع وحده أن يحملني إلى القصة القصيرة . إنه مجرد استعداد شعوري يكون دور إضفاء التماسك على مشاعر وأحاسيس متناقضة ، إنه مادة خام جاهزة للتشكيل ، إنها رفرفة العصفور بجناحيه قبل الطيران إنه الدعوة إلى الطيران في رحلة إنه الخفقان الذي اكتشف لنفسه اتجاهاً قيّماً . وحتى يحملني الشعور إلى القصة القصيرة فمن الضروري تأمله وإضفاء الموضوعية عليه . فقط عندما أخمنه وأراه كامناً في وعيي وأعطيه شكلاً ما يمكنني القول بأنني أقترب من فن القصّ . فبفضل التأمل الذاتي

وإضفاء الموضوعية على منطقة من الذاتية الخاصة بى يرتقى هذا الشعور ، بالامتنان أو الغضب ، الذى عشته أمام أفراد ومواقف ، بخروجه من ميدان الحياة العملية وولوجه إلى مملكة الخيال وعندئذ يتحول ما هو مكروه إلى مصدر للذّة جديدة : إنها متعة ! صفاء الشكل والحياة على الشعور إنها المتعة الجمالية . لقد حدثت عملية تنقية وتقطير . وتأمل الذات وهى حية يزيد المسافة بين الشعور التلقائى والشعور المتخيل وتهدأ الحركة وتنخفض درجة حرارة الفن عن حرارة الحياة . وعندما تولد القصة القصيرة وتكتب فما ذلك إلا أن هناك انفعالا عاش ثم مات وبعد ذلك بُعِثَ وقد تحول إلى جمال .

٤ - بين الرواية والحالة (La Nevela y El Caso)

نحو تعريف للقصة القصيرة

٤ - ١ - مدخل :

فى الفصل الأخير من مسرحية "Peer Gynt" لابسن Ibsen نجد أن المؤلف يقدم بطله فى صورة رجل عجوز يعود إلى وطنه ويقوم بمواجهة ضميره ، فيأخذ بصلة ثم يقوم بتقشيرها وكل واحدة من هذه القشور ما هى إلا مغامرة خادعة :

«بيير جنت : (يقوم بانتزاع بعض القشور دفعة واحدة) كثيرة هى الأوراق الملتفة ! ألن يظهر قلب البصلة أبداً ؟ (يقوم بتقطيع ما بقى من البصلة) لا شىء ! ففى المركز نفسه لا يوجد إلا طبقات والفارق أن كل واحدة أصغر من الأخرى .....» .

إنه نفس نموذج البصلة . فمن الوعى المستدير نقوم على التوالى باستبعاد الطبقات التى لا تهمنا - مؤقتاً - وبفضل هذه العملية نكشف عن طبيعة الشىء وماهيته . وقد بدأتُ هذه الدراسة بفحص البصلة المُشْكَلَة - ألا وهى اللغة التى تحوّل الواقع إلى رموز - وأخذت أستبعد الطبقات الواحدة تلو الأخرى ، وفى الفصول التالية سوف أتابع هذه العملية .

- أستبعد الرموز الشفهية وأبقى على المكتوبة .

- أستبعد الأنشطة الخاصة بالحياة اليومية وأبقى على الأدب الذى هو خيال إبداعى .

- أستبعد من الخيال الإبداعى الأنواع الأدبية الأخرى مثل الغنائية والدرامية والتعليمية ... إلخ وأبقى على النّوع القصصى .

- أستبعد الإنتاج القصصى حتى عام ١٨٣٠ م وأبقى على القصص المعاصر .

- أستبعد الأعمال القصصية القصيرة التى لا تتسم بالاستقلالية أو تلك التى لا تتضمن ، فى قوانينها الداخلية ، مقاييس جمالية خالصة وأستبقى القصة القصيرة .

– أستبعد الصيغة الشعرية في القصة القصيرة وأبقى على المكتوبة نثراً فهل سأصل إلى تعريف للقصة القصيرة أو ستتفتت البصلة مثلما حدث لبطل المسرحية ؟

٤ – ٢ – الأنماط القصصية الموجزة Elcaso :

بعد أن قمنا بتضييق وتحديد ميدان دراستنا بقصره على القصة القصيرة المكتوبة نثراً منذ مائة وخمسين عاماً وحتى اليوم ، فإننا سنعمل على تصنيف القصة القصيرة في إطار الخيال القصصي بأن نفرق بينها وبين الأنماط القصصية الأخرى الموجزة مثل الطرفة anecdata وكذلك الأنواع المطوّلة مثل الرواية . والأنماط القصصية الموجزة التي سأقوم بدراستها تشبه – على الأقل في الاسم – بعض تلك التي قام بتحليلها أندريه جوليس A. Jolles في كتابة «الأشكال البسيطة Einfache Formen» عام ١٩٣٠ وهي : الأسطورة "Leyeuda" والمفاخرة gesta والخرافة Mito والعرافة adiuinanza والأمثال Prevenbio والحالة El Caso وذكريات واقعة ، والقصة القصيرة السحرية C. Meravilloso ولكن رغم توافق بعض المسميات يجب أن أوضّح مسبقًا بأن المنظور عندنا مختلف . فجوليس قد درس الأشكال البسيطة «كتراكيب موجودة في الذهن» تُقَاوِمُ تحولّها إلى عمل أدبي . أما ما أهدف إليه فهو دراسة أشكال مكتوبة بفن وفوق هذا فإنني لا أقوم بفصل هذه الأشكال عن الطاقة الشخصية للقاصّ ولا عن الظروف المحيطة ولا عن حركة التاريخ . وقد فعل جوليس عكس هذا تماما فقد كوّن أبنية ثابتة من لغة وغير شخصية ومثالية وغير تاريخية . فكما يقول هو «إن التراكيب الذهنية تبدأ في العمل بادئة باللغة – لا يهم عن من هي صادرة أو أين أو متى – ومن هذه التراكيب تنبثق الأشكال البسيطة» . هذه المرحلة السابقة على خروج العمل للنور هي التي تهمه وليس العمل نفسه .

وما يهمنا هو قائمة الأشكال التي يصفها «بالبساطة» ذلك أن أسماء بعضها يمكن أن تظهر أيضًا ضمن قائمة خاصة بالأشكال الموجزة : الخرافة والأسطورة والقضية والنوادر ... إلخ . ورغم هذا فرغم التجانس الظاهري بين هذا الشكل أو ذاك من الأشكال البسيطة فهناك اختلاف جوهري فيما بينها . فقائمة جوليس لا تستبعد الأشكال الشفهية وعادة ما تنقّب عنها في الماضي البعيد . وإذا ما كان على أن أقوم بفهرسة الأشكال الموجزة فإنني سأقتصر على المكتوب نثرًا منها خلال المائة وخمسين عامًا الأخيرة ولست بحاجة إلى سوق أسباب لتبرير استبعادي للأشكال القصيرة المنقولة بطريق المشافهة ، ومن السهل عليّ قوله : فما أقوم به هو دراسة الآداب المكتوبة ، أدرس الأدب ببساطة والحكاية كظاهرة تتسم بالعفوية والشفهية والغير معروف مؤلفها والتقليدية والشعبية هي ميدان خصب للأبحاث الجادة . وهذا ليس ميداني وقد قام روجر بينون Roger Pinon بوضع خريطة لهذا الميدان من الدراسات

فى كـتـابه «الحكايات العـجـيـبـة تحت منظار الدراسـة Le Conte Maravilleux Comme Sjet de etudies (Liége ١٩٥٥) ورغم ذلك فـإن الدارسين للقـصـة القصيرة الشفهية يعترفون بأن ما يعلمونه قليل عن هذا النوع ليس فقط فى الأزمنة الغابرة وإنما حتى اليوم إذ لم يتمكنوا حتى اليوم من الوصول إلى حكايات فلكلورية حقيقية تعود للماضى ، وهو نوع يندر وجوده اليوم . كما أن المجموعات الشهيرة منها - مثل بيرالف والأخوة جريم Perrault, y Les hermanes Grium - إنما تقوم بتنقيح وتهذيب ما تنفك . وتتعايش التقاليد الخاصة بكل من القصة القصيرة المكتوبة والقصة القصيرة الشفهية لكنها لا تسير فى خطوط متوازية . بل يمكننى القول بأنها خطوط متموّجة فتبتعد أحياناً وتقترب أحياناً أخرى وتتلامس أيضاً وتتداخل وأحياناً ما تتحول القصة القصيرة الشفهية إلى عمل أدبى وأحياناً ما تنتشر القصة القصيرة المكتوبة بين العامة من الناس ، فالتأثيرات إذن مشتركة ولما استهوتنى هذه المشكلة قمت بكتابة قصيرتين ففى الأولى التى تحمل عنوان «صداقة» أن كاتباً هو خوان إسكوديرو يعترف بكيفية كتابته لبعض القصص القصيرة بأن أخذها على لسان صديقة تريستان وهو لسان يتحدث التراث من خلاله . وباعترافه هذا يصف الفارق بين النقل الشفهى والإبداع الأدبى بشكل جلىّ لكن لا يتسع المقام للإسهاب فيه الآن . أما فى قصة «ريح الشمال» فقد قلبت الآية ففى لندن نجد أن صحفياً أرجنتينياً يعرض على كاتب قصة قصيرة إنجليزى موضوعاً يقوم الكاتب بتحويله إلى قصة قصيرة ، والموضوع عبارة عن حالة غريبة يتحدث الناس عنها فى العاصمة الأرجنتينية . واتضح أن جذور هذه الحكاية التى تحولت إلى تراث شعبى ترجع إلى قصة قصيرة لكاتب إنجليزى . نعم مثيرة هى هذه الإشكالية الخاصة بالتأثيرات المتبادلة بين القصة القصيرة الشفهية والقصة القصيرة المكتوبة لكن لنعد إلى الموضوع الرئيسى وهو النوع الأدبى .

لست كذلك بحاجة إلى سوق المبررات التى على أساسها لم أقم بدراسة القصة القصيرة قبل عام ١٨٣٠ م . فهناك العديد نها له قيمة كبيرة تصل إلى وضعها على القمة . لكننى هنا سأركز جهدى على الأدب الحديث . فدراستى هى دراسة نظرية وليست تاريخية وما أهدف إليه فى هذا الفصل هو تحديد سمات القصة القصيرة كما نفهمها اليوم ولهذا سأقوم بالتمييز بين هذا النوع والأشكال الأخرى الموجزة فى مضمار الخيال القصصى . كثيرة هى مسميات الأشكال القصصية الموجزة وكثيراً ما تتشابك معانى هذه المصطلحات : التراث والقصائد النثرية والخرافة والرمزية والمفاخرة والنكتة والطرفة والمعجزات والفصول والمشاهد والحوارات والأساطير والملاحظات والمقالات والحكايات ... وهكذا حتى نستنفد ما فى القاموس . والقصة القصيرة تسير دوماً

بين هذه الأنماط الخيالية وتدخل فيها للسيطرة عليها أو تدخلها فى إطارها لتتغذى عليها وكل واحد من المفردات التى أشرنا إليها له مفهوم مستقل . وكاتب القصة القصيرة إنما يسيطر بشكل كبير على عملية ميلاد القصة القصيرة كنوع مستقل ذاتياً لا على أنه تابع لأهداف بعيدة عن متعة القصّ . وإذا ما طاب له يمكن أن يفكّر فى الأشكال القصصية الأخرى كأنماط تابعة للقصة القصيرة وعندئذ فإن مفردات مثل الخرافة والأسطورة وحديث التقاليد ... إلخ تأخذ وظيفة وصفية : القصة الأسطورية ، والخرافية والخاصة بالتقاليد والشعرية والتراثية والرمزية ويمكن لكاتب القصة القصيرة أيضاً أن يفترض أن هذه الأشكال الموجزة لم تفقد استغلالها بل تحولت إلى القصة القصيرة . ونسوق بعض الأمثلة .

٤ - ٢ - ١ - مقال التقاليد Articulo de Costunbre :

إنه نوع يقف بين علم الاجتماع والخيال إذ من خلاله يتم رسم لوحات تتضمن مشاهد أصيلة مأخوذة من الحياة اليومية . وقد كانت هذه هى بداية القصة القصيرة فى الأرجنتين فقد استنفرت الأفكار الاجتماعية السيد/ إستيبان إيتشبريا لكتابة هذه اللوحة الخاصة بالعادات والتقاليد وبعد ذلك تحولت إحداها إلى دور البطولة فخرجت من بين يديه قصته القصيرة «المذبح» .

٤ - ٢ - ٢ - لوحات الأخلاق Cuadro Caracterológico :

هو نوع يقف بين علم النفس والخيال إذ يعرض لنا طابعاً مجرداً لسنا نراه ولا نرى تغيّره وما يهم هنا هو الملامح الأخلاقية والاجتماعية فالفرد هو حامل لأنماط تقليدية مثل الجندى والشاعر والصعلوك والإنسان الطيب أو الشرير . وكتّاب هذا النوع يفخرون - ولهم الحق فى ذلك - بروّاد هذا النوع مثل Teofraste تيوفراستو ولابريور La Bruyére إذ يرون ثبات طبيعة ما وعدم تحرّكها . وإذا ما بدا لنا أننا نرى أحد أبطال هذه اللوحات يتغير على أساس أننا نراه يتنقل بين نشاط وآخر فالحقيقة أن هذه التغيرات ثابتة إذ من المفترض أنها تتكرر يوماً بعد يوم . وأسوق على ذلك مثالاً من الأرجنتين هو : «تعليم التواضع الكامل» .

٤ - ٢ - ٣ - الخبر Noticia :

يقف الخبر بين الصحافة والخيال . فمن خلاله نعرف الأحداث غير العادية التى وقعت أثناء مسار الحياة اليومية . وأيًا كانت درجة موضوعية الخبر أو بساطته فإن الهدف من الخبر يهدف إلى إحداث التأثير فى القارئ بالإحساس بالمفاجأة ، أو أخذ حذره أو الفرحة أو الغضب أو الشفقة . وعندما يقوم كاتب بسرد واقعة فعلية على الورق فإنه يبنيها داخلياً ويعيد تنظيمها ويشرحها ويضع لها المقدمة والنهاية أى يضفى عليها شيئًا من الخيال .

٤ - ٢ - ٤ - الخرافة Mito :

يقع هذا النوع بين الدين والخيال فيأخذ شكل سؤال وإجابة فالإنسان يسأل : ما معنى ضوء النهار وظلام الليل ؟ فيجيب عليه صوت مجهول قائلاً «إن الله وضع الشمس وسط السماء حتى ... إلخ» إنها قصة كثيراً ما كانت تهدف (فمعنى خرافة باليونانية المقولة) لتفسير أصل الكون ومعناه وذلك بمشاركة كائنات غامضة .

٤ - ٢ - ٥ - الأسطورة Leyende :

تقف الأسطورة بين التاريخ والخيال . فلا أحد يظن أنها حقيقية ورغم أن هناك من يؤمن بها إلا أنهم لا يجرؤون على البرهنة على صدقها . لقد تم انتقاء الأسطورة بواسطة الذاكرة الشعبية ثم اكتسبت استقلالاً أدبيًا ذاتيًا . وأحيانًا ما تكون القصة القصيرة هى الأساس فى الأسطورة وهذا يحدث عندما تشير أحداث القصة القصيرة ببطل فعلى أو تصورى لكنها جسّدته فى مكان وزمان معين ووضعته فى إطار تاريخى خادع .

إن الأسطورة والقصة القصيرة تتوافقان فى تكثيف الأحداث بتوتر درامى فكلتاهما تعالجان الأمور غير المألوفة وغير المتسقة مع القواعد العامة .

٤ - ٢ - ٦ - الأمثال Ejemplos :

يقع المثل بين التعليم والخيال وأحيانًا ما يمكن قراءته على أنه عمل أدبى وعندئذ تفرّ من بين أيدينا قيمته التعليمية . وحتى نستطيع أن نميّز بوضوح بين قصة قصيرة أدبية وقصة قصيرة تعليمية يجب أن نركز انتباهنا على طبيعة الشخصيات فإذا ما كانت هناك سمات فردية (فهذا هو الأدب) أما إذا ما كانت السمات ذات طبيعة عامة ويمكن تطبيعها على أفراد من دائرة معينة (فهذا هو التعليم) ، وهاهى المصطلحات التى تشير إلى القصص الموجز التعليمى : الرمز (alegoná) والحكاية Párabola و Apologe بمعنى الحكاية الهادفة (الفصل الثالث عشر - البند العاشر) . إنها ليست ترادفات لكننا حين ندع جانبا أبعاد الاختلاف نجد أنها كلها تسير نحو هدف غير جمالى (أخلاقى وثقافى) يقوم بعض الأشخاص بخدمته وهؤلاء الأشخاص يمكن أن يتجسدوا فى أشياء كثيرة مثل الجمادات والنبات والحيوان والكائنات الإنسانية والشكل الأكثر قرباً من عالم الواقع هو ما يسمى بـ الحكاية Parálsola أما الشكل المسمى بـ alegoria الرمز فهو أقرب إلى عالم المجردات . وأحيانًا ما يقوم القصّاصون بتفريغ هذه الأشكال التقليدية من أهدافها التقليدية فتتحول بالتالى إلى نوع من الألعاب الثقافية مثلما نجده لدى ماركو دنيفى Marco Denevi . هل هى حكاية أو رمز أو قصة هادفة ذلك العمل الذى يحمل عنوان «غراب السفينة» لكونرادو ماليه روكسلو ؟

٤ - ٢ - ٧ - الطُرفَةُ Anécdota :

ومع العنوان الذى يحمل هذه الكلمة "anécdotas" «الطرفة» [وهى من أصل يونانى "Anékdotes" بمعنى ما لم يُسمَع عن شيء حدث ما لم ينشر] فإن القدامى جمعوا الأقاويل التي تتعلق بالحياة الخاصة . وتضيف الطرفة ملمحًا للمرء المعروف لكنها لا تخلق شخصية . وعندما يُراد التسلية (أى التسلية اللحظية غير ذات الطابع الفنّى) فإنها تعتبر بمثابة إعداد بناء أخلاقى سواء كان إيجابيًا أم سلبيًا . وعلى أى الأحوال فهى ترضى الفضول وقد تصل إلى إرضاء الذوق من خلال الفضيحة والوشاية . وللطرفة وحدة متكاملة من بداية ووسط ونهاية : إذ تدخل الشخصية فى أزمة مع شخصية أخرى أو شيء آخر ثم يتم حل هذه الإشكالية بشكل معين . ويمكن لنا قراءة هذا النمط كأنه قصة قصيرة . فعلى أى الأحوال يمكن أن تكون القصة القصيرة مجال سرد أحداث وقعت بالفعل لأشخاص تاريخيين . لكننا نشعر أن الطرفة ليست هى القصة القصيرة وذلك عندما تتوقف فقط على مجرد سرد حدث خارجى دون محاولة فهم شخصية البطل ودوافعه النفسية . ونجد ذلك بصفة خاصة عندما تقوم الطرفة برسم جانب من الحياة لأهداف غير جمالية . إذن هى مجرد «طرفة» أكثر من كونها «قصة قصيرة» إننا «نروى» Relatan ولسنا «نحكى» Contan والفعل الثانى يفترض وجود حدث مختلق أكثر من الفعل الأول . كما أن الأمل يشير إلى أحداث فعلية بصفة عامة ولذلك فإنه يتفق بشكل أدق مع مصطلح «طرفة» «ما حدث» «وقائع» .

٤ - ٢ - ٨ - الحالة Caso :

يُفهم من مصطلح الطرفة Anécdota سردٌ موجز من المفترض أنه حقيقى . ومتى يتم تفادى هذه الصفة «حقيقى» فإننى أفضل استخدام مصطلح الحالة Caso الذى يكتسب شكلاً هامًا مثله فى ذلك مثل الطرفة لكن الموقف الذى يسجله يمكن أن يكون فعليًا أو متخيلاً يعكس طبيعة الإنسان والطبيعة غير المفهومة للكون أو الفوضى . والمصطلح اللاتينى Casus قد ساعدنا على إيجاد مصطلحات نستعملها فى مفاهيم متعددة : الوقوع والحادثة والفرصة والسببية واللوذعية . ويمكن أن تتضمن «الحالة» الحظر والجزئية الحيائية والعبير والطوارئ وسوء الحظ والفشل والموت . إنها تعبر عن موقف طارئ أو يتسم بالمخرج الصعب ويفهم فقهاء القانون المصطلح "Caso infortuinio" – حالة سوء الطالع – على أنه واقعة بلا تعليق وغير متوقعة ولا يمكن تفاديها . أما اللاهوتيون فإنهم يفهمون مصطلح "Caso de Concienéa" . حالة الضمير على أنه أزمة أخلاقية لا يمكن الحكم عليها إلا من خلال سلطة كبيرة . وكلا الطرفين – القضاة واللاهوتيون – يطلق عليهم متخصصون فى حالات أى مؤلفون

يقومون بالرّد على الاستفسارات بشأن حالات مفترضة أو فعلية ، وما يبقى من مجرد خاطرة تطفر على الذهن بعد نبعد عنها الإضافات ليس إلاّ الحالة . إنها فى النهاية خطة لحدث ممكن ولهذا أُبرزها كواحدة من الأنماط السردية الموجزة كأنها الشكل الأكثر قرباً للقصة القصيرة وتحت عنوان "Casos" حالات نشرت المئات من القصص القصيرة الشديدة الإيجاز ومن بين من يكتبون فى هذا النوع نجد : خورخى لويس بورفس ، وماركو دينفى ، وبدرو أورجانبيدى وإدواردو جودنيو كيفير وخوان خاكوبو باخارليا وأنخل بونوميتى .

٤ - ٣ - الأشكال المطوّلة - الرواية :

يقوم هواة الإحصائيات بتقسيم الأنواع القصصية طبقاً لعدد الكلمات :

فالرواية تتضمن ما لا يقل عن خمسين ألف كلمة والنوع الأقل قصراً «الرواية القصيرة» Relato Corto يتضمن ما يتراوح بين ثلاثين ألف وخمسين ألف كلمة . أما القصة القصيرة فهى تضم ما بين ألفى كلمة وثلاثين ألفا والقصة القصيرة الأكثر إيجازاً تتراوح كلماتها ما بين مائة وألفى كلمة .

إنها طريقة ميكانيكية للتبويب والحقيقة أنه مهما قلّبنا الأمر على وجوهه المختلفة نتوقف عند نقطة وهى أن الخط الفاصل بين الرواية والقصة القصيرة يمكن قياسه وأياً كان نوع وحدة القياس التى نستخدمها فإن الزمن الذى نستغرقه فى قراءة الرواية أطول . ويود المرء لو تعمق فى معرفة ظواهر الاختلاف والوصول من خلالها إلى جوهره . ولما كان لكل جهد نتيجة ترى أن بعض هؤلاء الذين يبحثون ويبحثون قد وجدوا ضالتهم المنشودة ألا وهى عبارة جدول يتضمن عدة نقاط تم فيها المقابلة بين ملامح الرواية وملامح القصة القصيرة .

(أ) هناك مربع تم تقسيمه إلى عمودين نجد فى العمود الأول الرواية : طويلة . وفى العمود الثانى القصة القصيرة : قصيرة . وتحت هاتين الصفتين مجموعة أخرى من الصفات المتقابلة المثيرة للجدل .

- الرواية - كما يقولون - تصور العالم من خلال مجموعة كبيرة من الأحداث غير المتجانسة . أما القصة القصيرة فهى تعرض للحياة من خلال واقعة مكثفة الإيقاع .

- فى الرواية نجد الكثير من الأبطال حتى يمكن مواصلة السرد فى إطار عملية اجتماعية معقدة لكن القصة القصيرة ففيها عدد قليل من الأبطال - يكفى أن يكون هناك بطل واحد - يعيشون فى أزمة بسيطة سرعان ما تجد مخرجاً لها .

– الرواية ترضى الفضول المترقب الذى ظل يُنتظر لعدة أحداث متوالية . أما القصة القصيرة فهى ترضى فضولاً آنيا لشىء وقع بشكل فريد .

– الرواية ترسم ملامح الشخصية ويهتم القارئ بها لا من باب هذه المغامرة أو تلك بل من منظور رؤية الحالة النفسية لها . لكن القصة القصيرة تُدخل بطلها كواحد من الخيال ويهتم القارئ بالموقف الذى وُضع فيه وليس بملامحه .

– الرواية تخلق شخصية لها إرادة رحبة الأفق لدرجة أن بإمكانها الثورة على القاص نفسه والإعلان عن استقلالها عنه مثل شخصية أوجوستوبيريت فى قصة «الضباب» للكاتب الأسبانى أونامونو . أما القصة القصيرة فعادةً ما لا نشهد فيها وضعاً مماثلاً وعندما يقع ذلك نرى أنه ليس ملمساً نفسياً للبطل وإنما أتى الوضع كضرورة للحبكة القصصية .

– يمكن أن تحدثنا الرواية عن قرون مضت وبلاد وجماهير لكن القصة القصيرة تفضّل أن تحدثنا عن ساعات قليلة أو عن حى منعزل أو كائنات منعزلة .

– تُحدث الرواية فينا الانطباع بأننا نقرأ عن أشياء تحدث ونحن نرافق أبطالها – دون ما عجلة – فى رحلة طويلة لعدة فصول – أما القصة القصيرة فهى تسرد لنا أمراً وقع ونجد أنفسنا فى لهفة لنعرف النهاية التى تختم الحادثة .

الرواية هى تقليد لبنى الإنسان فى سيرهم فى دروب حياتهم الخاصة : إن الشكل المفتوح للرواية يدعو المؤلف للسير بلا توقف واختفائه فى الأفق . لكن القصة القصيرة تمثل وقفة فى مفترق الطرق : إن الشكل المغلق للقصة القصيرة يجبر المؤلف على الفحص الدقيق لأدواته .

(ب) وأحياناً ما يستمر المنظّرون فى سرد التشبيهات من خلال عمودى المربع المذكور :

– الرواية هى مدفع ذو عيار كبير وطويل المدى . أما القصة القصيرة فما هى إلا بندقية تهيئ التصويب بدقة على أهداف محددة .

– الرواية هى الضوء القوى والقصة القصيرة هى حزمة ضوئية .

– الرواية هى مدينة مسكونة بالعديد من الأشخاص المنخرطين فى العديد من المهام أما القصة القصيرة فما هى إلا منزل يعيش فيه عدد محدود مترابط وحميم يضع نصب عينيه هدف واحد .

تتفرع الرواية فى كافة الاتجاهات وتنوب أغصانها التي فى الأطراف فى الفضاء الخارجى أما القصة القصيرة فهى الثمرة المدورة التى تلتف حول البذرة .

الرواية هى حبكة مفتوحة أما القصة القصيرة فهى بناء مغلق .

(جـ) وقد قام هؤلاء المنظرون بتوزيع نقاط الاختلاف على جانبى المربع وأحياناً ، يشعر هؤلاء بالحاجة إلى شرح كيفية استقاء هذه الصفات فيعرجون على شرح نقاط الالتقاء بين الرواية والقصة القصيرة ليستنتجوا منها نقاط الاختلاف النوعية . والمحصلة واحدة كما سنرى .

إن الرواية والقصة القصيرة ما هى إلا وحدات متكاملة فليست الرواية عبارة عن مجموعة من القصص القصيرة كما أن هذا النوع الأخير ليس جزءاً من الرواية التى تنقسم إلى عدة فصول . ومن خلال كل فصل يستكمل القارئ ما يقع للأبطال ولمّا كان يريد فهم طبيعة الشخصيات فإنه يشكر للمؤلف عودته إلى ما قبل أحداث الرواية وقصّ السوابق والتقديم المسبق للأحداث القصصية والتحليل والتعليق . والقصة القصيرة ما هى إلا عبارة عن حبكة وحيدة وهى أفضل كلّما كانت غير قابلة للتجزئة . فالأشخاص غير موجودين خارج القصة القصيرة : إنهم غارقون فى أزمة يتوقع وجود إنفراج لها بين لحظة وأخرى . إنه الانتقال من السؤال إلى الإجابة . ويكتمل الحدث الواحد عندما ننظر إلى نهايته .

يسهم كل من التوتر والاسترخاء فى بناء الرواية والقصة القصيرة وتتكاثر التوترات فى الأولى - الرواية - إذ تنجم عن عدة «تراكيب ديناميكية» داخل جهد الإبدا ع الأدبى وإذا ما كان هناك «تركيب» واحد فعادةً ما يكون غير مكتمل . أما القصة القصيرة فيكفى أن يكون هناك توتر واحد يتحول إلى استرخاء بوجود مخرج سريع ، ويكون «تركيبها الديناميكى» مكتملاً .

الرواية مثل القصة القصيرة كلتاهما تستحضر الماضى بالضرورة ذلك أن عملية السرد سابقة على القراءة . لكن الرواية بتطويلها - خلافاً للقصة القصيرة - يمكن أن تجعلنا نظن أن زمن وقوع أحداثها يسير فى خط مواز مع زمن القارئ فنحن نرافق البطل الروائى فى رحلة طويلة نشعر خلالها كأننا متفرجون على مسار آنى ، ويستوى فى ذلك بطل القصة التاريخية أو بطل قصة لا ترتبط بزمن معين . أما بطل القصة القصيرة فلا يتيح لنا الوقت حتى ننسى أننا أمام زمن مضى وندخل فى زمن آخر متابعين الأحداث .

الرواية والقصة القصيرة ترويان أحداثًا متتابعة . فتخرج الكلمات فى سلسلة تتجه إلى الأمام لتصف لنا رويداً رويداً أحداثًا تتطور متجهة إلى الأمام . كما أن شخصيات كل من الرواية والقصة القصيرة تعيش مستشرفة المستقبل وبدأت فى ذلك كلٌ طبقًا لبرنامجه الوجودى وأخذت تتضح ملامحها على طول الخطوط المعقدة للأحداث الناجمة عن واقع ديناميكى . لكن الرواية تفتح لنا أبوابها فندلف منها وفى الداخل نرافق الشخصيات ونحن نعيش فى وهم بأننا نسير إلى الأمام معها . لكن القصة القصيرة تظهر أمامنا كقطعة زجاجية لا يمكن لنا أن ننفذ إلى داخلها ، ورغم أننا يمكن أن نرى ، ونحن فى الخارج ، أشخاص يتجهون إلى هدف معين فإننا لا ننسى أن القاصّ إنما يتذكر الماضى وبالتالى نقوم بتصحيح التقدم الظاهرى للأحداث نحو الأمام بالنظر إلى الخلف .

الرواية والقصة القصيرة تدعوان القارئ إلى التجسس . ففى النوع الأول - الرواية - نتابع خطوات البطل بالتجسس المستمر فنراه ينتقل من هنا إلى هناك لفترة زمنية طويلة وينخرط فى زحمة الحياة ونرصده من زوايا ومسافات متعددة . أما القصة القصيرة - النوع الثانى - فنجد البطل وقد ألقى بنفسه فى أتون موقف وهو على وعى كامل بما يفعل : هذا التعبير عن الذات إنما هو تغيّر ، لكن القصة القصيرة تنتهى قبل أن نعرف كيفية تأثير هذا التغير على سلوك البطل فى المستقبل . إنها نظرة سريعة على شخص وليست عملية تجسس مستمرة . ومن هنا فإن الرواية تحدث فينا الانطباع بأننا نقرأ عن شىء يحدث أما القصة القصيرة فعن شىء حدث .

(د) وهكذا يمكننا أن نواصل الحديث مع تغيير فى المفردات (أو بعض معانى الكلمات) .

الأمر السلبى فى مثل هذه المقارنات هو الوقوع فى الزيف بالدخول فى باب المبالغات . فعلى مدى تاريخ الفنون القصصية سوف نكتشف وجود روايات فيها مواصفات القصة القصيرة كما نجد عكس هذا تمامًا ، وليس من الصعب ، فى هذا المقام أن نضع قائمتين إحداهما للرواية والأخرى للقصة القصيرة حيث تظهر السمات النوعية المفترضة لكل نوع فى النوع الآخر . ولنأخذ بعض الأمثلة :

- هناك روايات تدور أحداثها على مدار ساعة واحدة وقصص قصيرة تدور على مدى قرن من الزمان .

- هناك روايات لها بطل واحد وهناك قصص قصيرة بها عدة أبطال .

- هناك روايات لها أبطال غير واضحة الملامح النفسية وقصص قصيرة عكس هذا تماماً .

- هناك روايات ذات حبكة بسيطة وقصص قصيرة حبكتها معقدة .

ومن الأخطاء الشائعة فى مثل هذه المقارنات ظهور تقديرات شخصية لا تتسم بالموضوعية : مثال ذلك القول بأن هذا النوع الأدبى أكثر أهمية من الآخر وفى هذا المقام نحن أن القصة القصيرة هى التى تتلقى مثل هذه الصفعات لذا فإننى سوف أقف إلى جوار كاتب القصة القصيرة لأشعر بالرغبة فى الرّد على هؤلاء .

يقولون بأن أحد الفروق يكمن فى أن شكل الرواية مفتوح أما فى القصة القصيرة فمغلق (الفصل ١٢ - البند ٤) ألا يمكن الاستنتاج بأن الرواية بهذا يمكن أن تصل إلى مرحلة التفكك وأن القصة القصيرة تنكفئ على نفسها وتحافظ بذلك على تماسكها ؟ لست واثقًا من أن الأمر هكذا ومع ذلك لو ألقينا نظرة على «التجارب القصصية» خلال الستينيات لوجدنا أن الرواية يمكن أن تغفل وتنسى فن السّرد . لكن القصة القصيرة لا يمكن أن تغفل ذلك المكوّن الأساسى فيها .

ولما كانت الرواية إحدى أشكال فن الرّد فلن تكون أبداً غير متبلورة وما يمكن أن نأخذه عليها هو أن غناها بالأشكال المختلفة مخادع للنظر بحيث تبدو أمامه كأنها غير متبلورة . (الفصل ١٢ - ٣) وهناك الكثير من الروائيين المعاصرين الذين أخذوا يجربون وخالفواكافة الأبنية القصصية ورغم هذا نجد الشكل حتى فى تلك الروايات التى تجاوزت فى بنائها الحد الأدنى من الترابط . وهو شكل جديد يقابل الأشكال التي من خلالها يكتبون . والمتمرّدون لن يكونوا بهذه الصفة إلا إذا كان هناك ما يثورون عليه «فالقصة المضادة» - أى القصص التى لا تراعى أى نظام خاص بالزمان أو المكان أو المنظور أو الحبكة أو الموضوع والشخصيات أو اللغة أو القاص وأحياناً بدون القارئ - ليس لها مدلول إلا إذا نظرنا إليها من خلال الروايات التقليدية المشهورة . فالقارئ الذى لم يقرأ فى حياته أى رواية لتوماس هاردى قد لا يتمكن أبداً من فهم قصص مثل روايات جيمس جويس . إن التجريب يأخذ مساره درجة مقاومة المواد الروائية الموروثة . وخير دليل على ذلك هو ما نراه اليوم على يد كبار الروائيين إذ يكشفون

تراكيب قصصية استخدمت قبل ذلك لعدة قرون ، لكنه الاستخدام الحذر . وعندما يتحطم شكل قصصى يبدعون آخر ليس أقل من السابق . وفى الحقيقة فإن تحطيم الرواية هو جزء من تاريخها . إذن ففى كل قصة مهما كانت فوضوية شكل ظاهرى ، أو ضمنى ومع هذا فما لا شك فيه أنّه فى أشد الأشكال خروجًا عن المألوف نجد روايات توحى بالفوضى . ولن نذهب إلى أبعد من ذلك . وبالوصول إلى أقصى درجات التفكك حيث من الصعب الفهم أو يكاد يكون مستحيلاً نجد أن بعض المجرّبين قد عادوا لتعلّم حرفة القص . وكيف يكون لهم أن يتعلّموا ذلك إلا من خلال كتّاب القصة القصيرة الذين احترفوا فن بناء الحبكات القصصية الدقيقة ؟ القصة القصيرة تهدف إلى الفوضى لكنها ليست فوضوية . وكتّاب الروايات الذين ولجوا من باب الفوضى ، كان عليهم أن يتعلموا من أساتذة القصة القصيرة كيف من الباب يخرجون . وانطلاقًا من الرغبة فى التجريب من السهل أن يصل القصاص إلى «مضاد الرواية» ومن الصعب عليه الوصول إلى «مضاد القصة القصيرة» لماذا ؟ لأن الطبيعة الموجزة للقصة القصيرة تجعلها تقتنص حدثًا واحدًا وتعطيه شكلاً يدخل فى حبكة أُحكمَ بناؤها . هذه الحبكة تتسم بالصلابة فتكون مقاومتها أفضل من الرواية . والقصة القصيرة تجدد تكنيكها أيضًا إلا أن التجريب التكنيكى فى هذا المجال لا يؤدى إلى تفككها .

يقولون أيضًا بأن أحد وجوه الاختلاف هو أن الرواية تخلق أشخاصًا أما القصة القصيرة فتقتصر على وضع هؤلاء الأشخاص فى موقف ما . ومن هنا يمكن الاستنتاج بأن بطل الرواية أكثر إقناعًا من بطل القصة القصيرة . يا لها من رؤية طريفة ! تقنعنا الشخصية أكثر لأننا نراها لمدة أطول مرافقين لها فى طريق طويل بكل ما فيه ولمدة طويلة وبالتالى نتعوّد على هذه الشخصية مثل شخصية (شيرلوك هولمز) الذى أخذ دور البطل على مدى خمسين قصة فاكتسب شهرة مثل مغامراته تمامًا . ويمكن أن يؤثر فينا موت أحد أبطال الرواية كأنه أحد أفراد الأسرة . لكن هذا لا يعنى أنه إبداع ضخم فى ميدان تجسيم الطبيعة النفسية للبطل . وإذا ما كان هناك أحد أشخاص رواية ما لم يطرأ عليه أى نضج نفسى فإن خير مثال على ذلك هو «أماديس دى جوّلا» [أحد أبطال قصص الفروسية فى العصور الوسطى] . والجميع يعرف الحكاية الطريفة التى وقعت فى عصر ذلك البطل . وأسوقها على لسان فرانثيسكوبرتغال :

«قَدِمَ فارس مغوار من سفره عائداً إلى
منزله فوجد كلا من زوجته وأولاده - بنين
وبنات - وخدمه يبكون ، فتأثر كثيراً وأخذ
يسألهم هل مات أحد الأبناء أو الأقرباء
فأجابوا وهم غارقون فى دموعهم بالنفى .
فكان ردّه مستغرباً بقوله : لماذا تبكون إذن ؟
فقالوا له لقد مات أماديس» .

وربما لن تبكى أية واحدة من هذه السيدات وفاة بطل قصة قصيرة لا على أنه يفتقر إلى رسم واضح لملامحه النفسية بل لأننا نلقى عليه نظرة واحدة فاحصة وليس أمامنا وقت لتولد الألفة معه وهذه النقطة يدركها كل من الروائى ومؤلف القصة القصيرة . ولما كان الأمر كذلك يحاول كل واحد أن يبدع ما أمكنه فى إطار حرفته . فالروائى يباعد ذاته واثقًا أن القارئ سيتوافق بشكل مباشر مع بطل القصة أما كاتب القصة القصيرة فهو يدرك ضيق الوقت المتوفر لديه وبذلك يدعو القارئ - منذ اللحظة الأولى - أن يتوافق ليس مع البطل بل مع المؤلف .

إننا عندما نقارن بين رواية مؤلفة فى ثلاثمائة صفحة وقصة قصيرة فى عشر صفحات فأول ما نراه فى الرواية هو البطل وفى القصة القصيرة الحبكة . لكنها مقارنة ظالمة ومن العدل قراءة الثلاثمائة صفحة أولا للروائى وثلاثمائة صفحة لكاتب القصة القصيرة ولنقل بقراءة رواية لإدواردو مايِيا E. Mollea وثلاثين قصة قصيرة لـ خورخى لويس بورخس . الأمر بوضوح هو التالى : نلاحظ منذ البداية بروز شخصية مؤلف القصة القصيرة وهى شخصية مقنعة مثلها مثل شخصية البطل فى الرواية . والقارئ الذى يتابع باهتمام مغامرات البطل القصصى وصراعه ضد الظروف المحيطة ، يتابع باهتمام ، وبنفس الدرجة ، مغامرات مؤلف القصة القصيرة فى كفاحه ضد مقاومة اللغة والمادة القصصية . ومن وراء عدد من القصص القصيرة هو إجمالى مجموعة قصصية يرى القارئ أن مؤلف القصة القصيرة ما هو إلا شخصية مستمرة تتضح ملامحها النفسية بإنتقالنا من قصة قصيرة إلى أخرى . فيراه القارئ وراء كل كلمة وكل تفصيلة ، ويشعر بأن هذا المؤلف المختفى الحاضر يعيش وحيداً معزولاً متسدداً فخوراً بمسئوليته . مؤلف القصة القصيرة هو البطل الحقيقى لإبداعه مثله مثل الشاعر الذى هو بطل قصيدته الغنائية . إن كاتب القصة القصيرة لا يغنّى لنفسه مثل الشاعر لكنه يشبهه فى أنه يعبّر عما يحدث له وبالتحديد عندما

يشعر أن هناك شيئًا ما يحدث لشخصياته . القصة القصيرة تعطى الخيالات الغنائية الشعرية صورة دقيقة كأنها قالب شعرى مثل «السوناتا» .

(هـ) لقد وضعت نفسى إلى جوار مؤلف القصة القصيرة حتى أشعر ، ولو للحظة ، بالرغبة فى الدفاع عن نفسه عندما يقارنوه بكاتب الرواية . وليس من الحكمة القول بأن هناك نوعًا أدبيًا أصعب من الآخر . إذ أن الصعوبات تختلف من كاتب لآخر . فأنا ، على سبيل المثال أكتب الرواية أقل من كتابتى للقصة القصيرة . ومع هذا فإذا ما قمت بإحداث مقارنة بين نوع وآخر من منظور الجهد الذى أبذله فى كتابة عدد معين من الصفحات بنفس الجودة الأسلوبية وعدد الساعات فما علىّ إلا الاعتراف بأننى أجد صعوبة أكبر فى كتابة القصة القصيرة وأن الفصل التعسفى بين النوعين إنما هو مجافاة للواقع . والدليل على ذلك أنه غالبًا ما نرى كاتبًا يبدأ بالقصة القصيرة ثم يطوّرها إلى رواية أو يحدث العكس فنجد الكاتب يبدأ فى كتابة رواية ثم لا تروق له فيوجزها فى قصة قصيرة . وعادة ما يقوم المؤلف بعد هذا بإخفاء المحاولة الأولى كأنها ذنب اقترفه ، والقارئ من جانب آخر ، لن يعرف أبداً بأن ما يقرأه إنما كان ينسب لنوع آخر . ومع ذلك فأحيانًا ما يساورنا الشك ، ولا أستطيع التيقن من وساوس بشأن بعض الأعمال القصصية لمؤلفين آخرين ، وما عندى هنا إلا أن أعترف أنه فى عام ١٩٢٤ كتبت روايتى «السهر» وكان ذلك من خلال تطويرى لقصتى القصيرة «أنا وخطيبتى وصديقى» والتى نشرتها عام ١٩٢٩ . وحدث عكس ذلك عام ١٩٧٠ إذ انتهيت من كتابة رواية «العودة» لكنى لم أنشرها ذلك أننى فضلّت اختصارها فى أربعة صفحات ووضعت لها عنوانًا جديداً هو «نهرالجليد» [L] كما أعرف أيضًا من خلال تجربتى الشخصية أن الأنفاق والكبارى القائمة بين إبداع الرواية وإبداع القصة القصيرة تذيب الحدود بين كلا النوعين . وعلى أى الأحوال فالاختلافات ليست جوهرية كما يقال . والفارق الواضح يتمثل فى الإطار الخارجى : الرواية طويلة والقصة القصيرة موجزة .

والنتيجة لهذا الفارق من الناحية الفنية هى أن الرواية لطولها تجعل الحبكة تحتل المرتبة الثانية ، أما القصة القصيرة فنظراً لطبيعتها الموجزة تولى الحبكة الأهمية الأولى وبالتالى تظهر للعيان . كما أن خيوط الأحداث فى القصة القصيرة تتشابك لتصنع الحبكة أكثر من الرواية . الحبكة لها الأولوية الأولى فى القصة القصيرة وعندما نسوق تعريفاً للقصة القصيرة لا يمكن أن نتجاهل هاتين الصفتين : الإيجاز والأهمية الأساسية للحبكة .

٤ - ٤ - موزايك من التعريفات :

إذا ما طلبنا من مؤلف للقصة القصيرة أن يضع تعريفا لهذا النوع فمن المحتمل أن يعرض أمامنا كنموذج ، ما يؤلفه . القصة القصيرة هى أى سرد قصصى نقرر أن نسميه هكذا . وحتى لا يظهر الأمر كأنه اعتساف فإن المؤلف عادة ما يلجأ إلى الحجج التى يعرفها الجمهور والمقدمات التى تكتب - ومنها هذا الكتاب الذى بين أيدينا فما هو إلا تقديم لدراسة القصة القصيرة - تعنى وجود صورة مسبقة عن الجزيرة التى سنرتادها . إنها الدائرة المفرغة : فنحن فى حاجة لنعرف مضمون المصطلح أولا «القصة القصيرة» ثم بعد ذلك نقوم بتحديد أهدافه ، لكننا سنعرف فقط ما معنى «القصة القصيرة» بعد أن نقوم بتحليل هذه الأهداف . إذن فلتكن نقطة انطلاقنا من الصورة العامة التى توجد فى ذهن إنسان مثقف عن هذا النوع ثم نحاول تحديد سمات الأهداف التى جعلتنا نتصور ذلك . وفيما يلى مجموعة من التعريفات التى أستخرجها من مصادر عديدة (لن أحدِّد هذه المصادر - فالجميع سيعرف أن أول التعريفات هو لـ بويه Poe - حتى أشغل القارئ عن الصورة التى يقدمها كاتب بعينه :

«تتسم القصة القصيرة بوحدة الانطباع الذى تحدثه لدى القارئ ، ويمكن أن نقرأها فى جلسة واحدة فكل كلمة تسهم فى إحداث التأثير الذى وضعه المؤلف سابقًا . هذا الأثر يجب أن يتم الإعداد له مع أول جملة ثم يتدرج حتى النهاية وعندما يصل إلى أعلى نقطة ، هنا تنتهى القصة القصيرة» .

«القصة القصيرة عبارة عن فكرة مؤداها أن الحدث وما يدور بين الشخصيات موجهة جميعها إلى إحداث أثر انفعالى فى القارئ» .

«القصة القصيرة هى سرد لأحداث (نفسية وحسية) متشابكة من خلال أزمة والتوصل إلى حلّ لها . فالأزمة والحل هما الجانبان اللذان يساعدان على تأمل طبيعة الإنسان» .

«القصة القصيرة تحوز اهتمامنا من خلال مجموعة قصيرة من الوحدات لها بداية ووسط ونهاية : هذه الوحدات إنما هى تصورات رغم أنه يمكن أن نرى فيها شبها بما لدينا من خبرات حياتية ، والتصورات هى التى تخلق فينا الإحساس بأننا نرى الواقع» .

«القصة القصيرة هى سرد واقعة أساسية ، حديثة العهد ، محكمة السبك ؛ هذه الواقعة قد حدثت فى حياة اثنين أو ثلاثة من الشخصيات المحددة الملامح : وعندما يصل الحدث إلى أعلى قمة له يثرى معرفتنا بالطبيعة الإنسانية» .

«القصة القصيرة عبارة عن شخص واحد وحدث واحد وشحنة انفعالية واحدة أو مجموعة من الشحنات الانفعالية أثارها موقف بعينه» .

«إن نقطة الانطلاق فى القصة القصيرة هى الشخصية المهمة التى تُرى بوضوح بالإضافة إلى واحد من هذين الموقفين (التوليف بينهما) : (أ) فالشخصية تريد شيئا أو شخصا ويجد عقبة فى الوصول إلى ما يريد . (ب) أن شيئا ما أو أحد الأفراد يرفضه البطل وحسبما يبدو أخذ هذا الفرد أو الشىء يتجاوز البطل» .

«إنها سرد نثرى موجز يدخل فيه القاصّ مجموعة من الأحداث المتخيلة التى وقعت لأشخاص متخيلين (فإذا ما كانت واقعية فإنها تنتفى عنها صفة الفعلية بوصولها إلينا من خلال عقل القاصّ» .

«القصة القصيرة خيال نثرى موجز لكن يتطور بشكل منسق بحيث يرى بوضوح المقصد النهائى منذ البداية» .

وفى السطور التالية أضع تعريفى للقصة القصيرة :

«القصة القصيرة عبارة عن سرد نثرى موجز يعتمد على خيال قصاص فرد برغم ما قد يعتمد عليه الخيال من أرض الواقع . فالحدث - الذى يقوم به الإنسان والحيوان الذى يتم إلباسه صفات إنسانية أو الجمادات - يتألف من سلسلة من الوقائع المتشابكة فى حبكة حيث نجد التوتر والاسترخاء فى إيقاعهما التدريجى من أجل الإبقاء على يقظة القارئ ثم تكون النهاية مرضية من الناحية الجمالية .

٥ - الراوى والقصة القصيرة والقارئ

٥ - ١ - مدخل :

يمكن اختصار الاتصال الشفهى إلى هذا النمط البسيط :

المتحدث ←—— الرسالة ←—— المستمع .

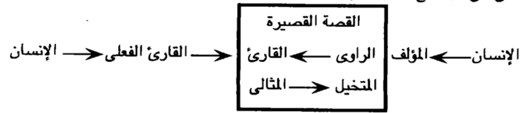
إنه نمط بسيط لدرجة تزيد عن الحد فالواقع أن هذا المتحدث وذلك المستمع لا يمكن لهما التفاهم إلا إذا كانا يعيشان فى نفس الظروف وتحمل الكلمات المنطوقة مدلولا معينا بفضل وجود «كود» اصطلاحى له أصول تاريخية واجتماعية وأنثربولوجية ونفسية . أضف إلى ذلك أن هذا النمط قابل للقلْب ، فأثناء محادثة ما يمكن للمستمع أن يقاطع المتحدث ويتحول هو إلى متحدث .

كما أنه نمط شديد البساطة وقريب الشبه من السابق هذا الآتى :

الكاتب ←—— النص ←—— القارئ

إنه تشابه ظاهرى ففى حالة العمل الأدبى نجد أن المؤلف والقارئ لا يمكن أن يعرف بعضهما البعض ذلك أن من الممكن أن يعيش كل واحد فى مكان وزمان مختلفين . أضف إلى هذا أن الاتصال غير قابل للقلبْ : فالكاتب يفرض عملا انتهى من كتابته ثم يقرؤه القارئ فيما بعد وله مطلق الحرية فى تحليله فى صمت لكن ليس الهدف من هذه الخطوة هو تعديل النص .

إن نمط الاتصال الأدبى أكثر تعقيدا وسوف أقوم بتطبيقه على القصة القصيرة التى هى موضوع هذا الكتاب :



الرجل (أو المرأة) يكتب قصة قصيرة حتى يقوم فرد ما بقراءتها . وللوهلة الأولى تبدو الدائرة بسيطة للغاية : هناك مبدع وعمل تم إبداعه وهناك قارئ يسترجع لكن إذا ما نظرنا للأمر مليًا نلاحظ أنها عملية أكثر تعقيداً . فالإنسان فى ساعة ما من ساعات اليوم يشعر بعملية ميلاد عمل أدبى فيتحول إلى طبيعة أخرى . فقد تحوّل الإنسان إلى مؤلف . هذا الأخير يلقى بتبعة السرد على عاتق قاصٍ متخيل . فى الوقت ذاته نجد أن الأنا للإنسان من لحم ودم والأنا للمؤلف يبقيان خارج دائرة القصة القصيرة . يبقى فى الداخل الأنا الراوى المتخيل ومن الداخل يخترع الشخصيات وأدوات الحدث القصص الذى يقع فى زمن ومكان معينين . كما نجد أن الراوى هو أيضًا قارئ فبينما يكتب يقوم بالقراءة . ويتوجه الراوى للقارئ الذى يتخيله فى ذهنه ولما كان هذا القارئ فى الذهن فإنى أطلق عليه «القارئ المثالى» ، ويسارع الراوى بتلبية ردود فعل القارئ المثالى . يتعاملان بشكل جيد ويتعاونان فيما بينهما . هناك توحد منسجم بين القارئ المثالى والراوى فكلاهما موجود فى داخل القصة القصيرة وهذا النوع هو كائن حىّ ومستقل منفصل عن الإنسان الذى تحوّل إلى مؤلف فعلى وعن الإنسان الذى يشعر بين الحين والآخر بالرغبة فى القراءة ويتحوّل إلى قارئ فعلىّ يختلف عن القارئ المثالى .

وسوف أكرس هذا الفصل كله لشرح النمط الذى يقوم على السمة المثالية للاتصال الأدبى : إن العقل يبدع رموزاً ليقوم عقل آخر باسترجاعها .

٥ - ٢ - المؤلف :

من يقوم بعملية السرد هو إنسان معين من لحم ودم ورغم أنه قد يكون جارنا فلسنا نعرفه جيداً . فحياته مثل حياة الآخرين غير معروفة فى أغلب جوانبها وأفضل سيرة حياة معتمدة على الوثائق لا يمكن أن تفصح لنا عن سرّ شخصيته . ولا حتى سيرته الذاتية فلا أحد يعرف نفسه بما فيه الكفاية ، كما لا توجد هناك اعترافات تفصيلية ، وبالتالى يكون من المستحيل أن يعمل الناقد على شرح خصائص قصة قصيرة ما ، فهى الشىء الوحيد الذى يعرفه ، معتمداً على طبيعة شخص يجهله . ومن المستحيل أيضًا أن نعطى للقصة القصيرة استقلالا ذاتيًا مطلقًا . فلا توجد قصة قصيرة . وُلدت بشكل تلقائى وبدون أحد : فهى تولد من خلال إنسان فعلى ويمكن أن تصل إلينا قَصصٌ قصيرة مجهولةالمؤلف لكن هذا لا يعنى أنها كتبت وحدها . إذ كتبها إنسان وكان هذا الإنسان مؤلف لحظة الكتابة على الأقل . وبوجود هذا النوع الأدبى أمام أعيننا فإننا فى ظروف تسمح لنا بمعرفة شىء عن وجهات نظر الكاتب على الأقل إن لم تكن الخاصة بالإنسان . فالإنسان مهما بلغت درجة تفرّده لا تكتمل القصة القصيرة فى ذهنه كلمة كلمة ليقوم بعد ذلك بإفراغها ، دون تعديل ، على الورق . فما يحدث فى الواقع هو أن الإنسان يكتسب القدرة - شيئًا فشيئًا - على الكتابة فى عملية ولادة

متعسرة - فيتشبه أو يتقمص شخصيةالكاتب ونشاط هذا الأخير ، لن يكتسبه بالكتابة نقلاً عن الإنسان ، أخذ شَفْرته فى القصة القصيرة . الكاتب هو إنسان وضع نفسه فى توتر خاص . وهناك فرق بين الحركة من أجل الوفاء بالاحتياجات اليومية وبين الإحساس بالرغبة فى كتابة شىء ملحّ وغير عادى هو القصة القصيرة . وعندما يجلس على مكتبه ويأخذ الورق ويمسك بالقلم يتحوّل إلى إنسان جديد . إنه الآن يقترب من القصة القصيرة وهذه الأخيرة تسجل الخطوات التى يقترب من خلالها . إن القصة القصيرة تعكس صورة الكاتب وشخصيته الفردية وثقافته ونمطه السلوكى ومشاعره ونواياه وإيقاعه وأساليبه وتكتيكه . وباختصارتعكس إجمالى الأمور التى يفصلّها بشكل واع . ويمكن لنا أن نكوّن فكرة غير واضحة عن المؤلف الذى يقف وراء ما كتبه - مثل لعبة خيال الظل - فنراه وهو يقوم بانتقاء ما يحكيه لنا (الفصل التاسع - البند الثانى) . الكاتب هو إنسان اكتسب طبيعة جديدة بفضل تخصصه فى الكتابة . فهو متواجد فى القصة القصيرة على غرار التيارات التحتية التى نراها عندما تنبجس عين ماء . الإنسان يعيش فى العالم وعندما يقوم بكتابة عمل أدبى فهو كاتب يعيش ليس فى عالم الواقع المعروف لكل الناس بل يعيش فى مقاطعة مثالية يضع هو حدودها . الإنسان عندما يكتب يستخدم ما لديه من معلومات عن الحياة والأدب : وفى هذه الحالة يمكن أن نساوى بين مصطلحى «الإنسان والكاتب» مع ملاحظة أن الإنسان فى الوقت الذى يبدو فيه مشابهاً لغيره من الذين يعيش فى وسطهم وأن الكاتب تتغير شخصيته فى كل واحدة من قصصه القصيرة .

الكاتب هو مؤلف يمارس سلطته وأحد جوانب سلطته هو تفويض قاصّ ليعرض وجهة نظره . أو تفويض أكثر من قاصّ ؛ وسوف نرى أن هناك قصصاً قصيرة تحتوى على أكثر من وجهة نظر . الأمر إذن هو أن العلاقة بين الكاتب وعمله الإبداعى ليست بسيطة . فنجد أن عملية الإبداع الأدبى تمر بمراحل متوالية (أ) يقف الإنسان بعيداً عن قصته القصيرة (ب) يقوم الكاتب بتقريبها له لكن دون أن يكون جزءاً منها (جـ) يقوم الراوى الذى يعيش روح العمل الأدبى بسرده كلمة كلمة . ويمكن صياغة ما قلناه بشكل آخر . (أ) تتوزع طاقات الإنسان بين الكثير من الاهتمامات التى ليست لها صلة بالأدب (ب) والكاتب هو نفس ذلك الإنسان الذى يعود إلى التركيز على موهبته ويتأمل ذاته ثم يعمل على تصوير ما رآه فى داخله تصويراً موضوعياً (جـ) الراوى هو نفس ذلك الكاتب لحظة التعبير عن أحداث تشغله بعد أن قام بانتقائها .

نكاد لا نعرف إلا القليل عن الإنسان الفعلى ، وهذا القليل بعيد الصلة عن القصة القصيرة التى نقرؤها . وعكس ما سبق يمكن أن يداخل المرء الشك فى أن الكاتب الفعلى يستعرض نفسه أمامنا من كثرة حرصه على تعرية نفسه ، وأنه يتمنع علينا

من حرصه على الاختفاء . وليس هناك تناقض بين الاستعراض والاختفاء والدليل على هذا هو وجود مجموعة من السحرة على خشبة المسرح فهم يجبروننا على أن نراهم وهم يسيطرون على خشبة المسرح ، كما يخدعوننا بحيل أخرى وسرعان ما يختفون من أمام أعيننا . الكاتب الفعلى على وعى بما يقوم به من استعراض فأحياناً ما يستعرض كأنه خبير فذّ فى فنّ إخفاء الذات مثلما يفعلها أحياناً باختفائه بين مرايا عمله الأدبى وذلك حتى تتملكنا الدهشة لمهارته . وإذا ما أدى دوره بشكل ردىء تحول إلى تركيبة مضحكة مثله مثل لص الدجاج الذى عندما دخل إحدى حظائر الدجاج وسمع وقع خطوات المالك قام بتقليد صوت الدواجن حتى لا ينكشف أمره «لا أحد هنا ، ليس هنا إلا الدجاج» إنه الاستعراض والاختفاء . لنرى كيف يعمل هذا الساحر .

الإستعراض : متى يتحقق هذا الغرض يقوم الكاتب بإخراج الراوى من داخله والراوى له نفس شكله وطباعه واسمه ، ثم يجعلنا نظن أنه (أى الكاتب) وشبحه (الراوى) ما هما إلا نفس الشخص ، وفى هذه الحالة نجد الكاتب يتخيّل : شكله وطباعه وحتى اسمه ؛ كل هذه السمات تشكل صورة الراوى المتخيَّل (أنظر فى الفصل الخامس – البند الثالث تعليقى على «بورخس وأنا» لخورخى لويس بورخس) .

الاختفاء :

يمكن للكاتب – فى هذا المقام – أن يتظاهر بأنه ليست له علاقة بالقصة القصيرة التى بين أيدينا . فأحياناً يقول لنا فى المقدمة أو فى تعليق على هامش الصفحة أن مسئوليته الوحيدة تتمثل فى طبع أوراق لا علاقة له بها . فالمؤلفة مارتا موسكيرو Marta Mosquero – فى قصتها القصيرة «النصر الضائع» تعمل على أن يقوم أمين عام مجموعة من الأدباء برسم صورة كروكية لكاتب ينتحر مخلفاً وراءه سيرته الذاتية التى لم تر النور : وتدور أحداث القصة القصيرة فى هذا الإطار بالإضافة إلى طباعة ما تركه الكاتب وراءه . ومن البديهى فى هذا المقام أن الكاتبة ليست هى الأمين العام لاختلاف الجنس . ويمكن أن يحدث العكس إذ من الممكن أن يظن القارئ الساذج أن الكاتب حزقيال مارتينث استرادا E. M. Estrada هو نفسه حزقيال مارتينث استرادا الذى يظهر وهو يكتب مقدمة كتاب لم ينشر لإنسانة توفيت . إننى أشير بهذا إلى القصة القصيرة «مارتا ريكليم» . فحزقيال مارتينث استرادا الذى يظهر أمامنا مع كل حرف من حروف القصة على شكل تقديم مذكرات مجهولة ليس هو المؤلف حزقيال مارتينث استرادا : إنه تخيل له .

ومهما حاول الكاتب التخطّى فإن مساحة الحرية التى يتحرك فيها تنتهى بنا إلى الكشف عن طبيعته . والشىء الوحيد المؤكد الذى نفهمه نحن معشر القراء هو ذلك

الذى دوّنــه الكاتب فى سطور . وإذ ما اتفقنــا علــى ذلــك سنفترض جـدلاً أن الكاتب لا يريد أن نراه ، ومن الوسـائل المتبعة فى التخفى هى تلك الحيلة المسرحية التي يبقى فيها المؤلف خـارج المسرح (فى الكواليس) . وهناك طريقة أخرى وهـي خلق راوٍ يقوم بسـرد الأحـداث بضـمـيـر المتكلم هذا الراوى يلفت انتبـاه القـارئ نظراً لكثـرة كـلامـه وتحركاته ، وعندئذ ينتهز المؤلف هذه الفرصـة - وهـى تحويل الانتبـاه - ليرتدى اللثام دون أن يراه أحــد . هناك تشـابه بين دور كل من المؤلف والراوى : فكلاهمـا يسـرد أحداثًا إلا أن الأول يفعل ذلك متظاهراً بأن الذى يقوم بالسرّد هو الثـانى . ومن أجل هذا فإن الكاتب يعود ليدين وجوده ، وعندما يكشف القارئ طبيعة هذه الخدعة يتحوّل ليعيش حالة إعجاب بالكاتب الذى استطا ع أن يتقمص شـخصية راوٍ تختلف عنه فى النـوع والسّن والجنسيــة والمهنــة والموقف من الحيــاة . إننا عندما نقرأ قصة قصيرة لا تكون لنا صلة بالكاتب على الإطلاق فهو لا يقول لنا شيـئًا ، وعكس هذا يحدث مع متحدث يريد الكلام معنا فيعبّر بكلمات فعلية عن شىء يطلب منا الرّد عليه . أما فى معرض القصـة القصيرة فليس هناك شـخص فعلى يتوجه بالحديث لأحد ، حتى ولو ظهرت فى النص عبارات مثل «سأعترف لك عزيزى القارئ» ذلك أن «الأنا» و «أنت» هنا يدخلان فى عداد التخيّل . إن القصة القصيرة ما هى إلا عالم متخيّل فالكاتب يتصل من خلال اللغة - لغة القصـة القصيرة - لكنه لا يتصل بنا من خلال كلامه الحىّ . والجمل التى نقرؤها ليست عباراته هو بل عبارات بطله هو الذى أطلق عليه «الرّاوى» . كذلك فإن الجمل التى يضعها الرّاوى ، على لسان الشخصيات الأخرى ليست عباراته . لا توجد أنفاق ولا ردهات تنقلنا من الموقف المُتخيَّل الذى يتحدث فيه الراوى إلى الموقف الفعلى الذى يوجد فيه الكاتب ، ففى إطار الواقع نكاد لا نعرف شيئًا عن الكاتب ، وفى ميدان الخيال نعرف الكثير عن الرّاوى ،

إن وجـهـات النظر التى يمكن لنا أن نقوم بتحليل القصـة القصـيـرة من خلالها ستكون رؤى الراوى الذى اخترعه المؤلف لكنه مستقل عنه بشكل ما .

٥ - ٣ - الرّاوى :

أشرت فى الفصل المتعلق بجذور القصـة القصيرة إلى أن هناك إنسانًا بعينه من دم ولحم أخذ يسطر جملاً . وعندما أخذ يشرع فى الكتابة نجده ينتقل من مستوى الواقع إلى المستوى الجمالى Homo Sapiens هو الآن Homo Saipton . لكن الذى يتحدث من خلال القصة القصيرة ليس هو المؤلف بل هو الرّاوى . فالإنسان قد ركزّ كل طاقته فى هذا الجزء من شخصيته الذى يميل كثيراً إلى ممارسة نشاط التعبير فتحول إلى كاتب . وهذا الأخير يمثل دوراً مسرحيًا . وعليه بالتالى أن يستخدم بعض الأقنعة التى ربما جرّبها قبل ذلك حتى وجد منها ما يناسبه لا من منظور التأثير المحسوب

على الجمهور فقط بل على أساس أنها مثل المرآة تعكس وجهه الحقيقى الذى يريده أن يكون . والكاتب الإنسان أخذ يكتب ؛ وعادة ما يتحدث بصوته هو لكن الصوت فى هذه اللحظة نسمعه من خلال القناع وبالتالى تتغير النبرة . كانت عيناه تطل على عالم المحسات بشكل طبيعى لكنها اليوم تنظر إليه من خلال فتحات القناع إنها لعبة الخداع المسرحى . رغم أنه يريد أن يكون هو فإن القناع مثله مثل الخدعة المسرحية يجبره على أن يضعه على وجهه وهذا يؤدى إلى أن «الأنا» فى القصة القصيرة لا يساوى «الأنا» فى الواقع اليومى (الملاحق) .

ما حدث فى عملية الإبداع إذن هو الانقسام إلى أثنين فالكاتب وعى لنفسه وأخذ بتأملها واختار المغامرات التى بدت له مناسبة ليقوم بتحويلها إلى عمل أدبى موضوعى هو القصة القصيرة .

فإذا ما سُئلتُ : من كتب «بدرو التافه» ؟ فإن الإجابة هى «أنا» . وهذا معناه إنريكى أندرس إمبِرت . لكننى عندما أجبت هكذا بـ «أنا» فإننى أشير إلى «الأنا» الآخر alter ege أى إلى الفنان الذى أحمله داخلى ، والقادر على رفض الواقع وإبداع عالم خاص به حيث يظهر من يسمى ببدرو فى أى لحظة على الساحة ثم يعود للاختفاء «أى أن هناك الأنا» الأول و «الأنا» الثانى . فالأنا الخاص بالمؤلف الذى هو من لحم ودم يقول بصراحة وبقوة صاحب الحق «هذه القصة القصيرة هى قصتى» لكن يخرج من «الأنا» الثانى شخص آخر جدير هو الرّاوى الذى يتمتع فى عالمه المتخيّل بمزايا غريبة ، فعلى سبيل المثال يمكنه التفاخر بما لديه من معارف تتجاوز إمكانيات الإنسان فى إطار الواقع . ومع أنه لا يوجد سرد بدون الكاتب إلا أن الرّاوى الذى خرج من هذا الكاتب هو الشخصية المثالية التى تتولى مهمة القصّ فى النص . ومن خلال سياق القصة القصيرة نلاحظ أن الرّاوى ليس نفس الكاتب الذى يمكن أن نلتقى به صدفة فى إحدى نواحى المدينة . إنه راوٍ مثالى يحل محل الكاتب الفعلى . ويظهر فى شكلين هما :

– الرّاوى بدون وجه : تمرّ الأحداث من خلال وعيه : ويحاول هو ألا يستخدم ضمير المفرد المتكلم «أنا» ، وحتى إذا ما استخدم هذا الضمير فإنه يفتقر إلى السمات الشخصية ولا يستطيع القارئ أن يتعرف على شكله ، لكن ظهوره باستخدام الضمير «أنا» لا مناص منه فهو الذى يقوم بعملية السّرد .

– الرّاوى ذو الوجه : يظهر أمامنا حيًا ومرئيًا بملامحه الجسدية المميزة له ويستخدم بحرية كاملة ضمير المفرد المتكلم «أنا» وضمير المفرد الغائب «هو» .

وبمقولة أخرى : فإن الكاتب يبتكر رواة لا تتوفر لديهم ملامح شخصية ذاتية ولهذا يحرّفون تأثيرهم على أساس أنهم أكثر موضوعية . أو يقوم بابتداع رواة لهم

شخصيتهم التى تحدث تأثيراً ولكن بطريقة ذاتية . وأحياناً ما يكون هناك مبرر للظن بأن شخصية الراوى إنما هى انعكاس لشخصية المؤلف فى ميدان الجمالى ، وأحياناً ما تبدو أمامنا مبررات تجعلنا نعتقد أن الرّاوى يختلف فى وجهة نظره عن الكاتب .

إن خطاب الرّاوى هو أساس السّرد القصصى فعلى عاتقه يدور الحوار الداخلى للأبطال وحوارهم مع بعضهم البعض . فالحديث مع النفس والحوار مع الآخرين لهما الأساس الذى يجعلنا نرى العالم الذى يخلقه الرّاوى مهما بلغت درجة عدم احتماليته إذا ما نظرنا إليه من منظور الحقيقية الذى يعتبر المنظور المنطقى لكنه غير الجمالى . (الفصل الرابع عشر - البند الرابع) . يمكن للرّاوى أن يناقض أبطال القصة أو باستخدام وتطبيق مقولة «من يمسك عن الكلام فإنه يقبل ضمناً ما يحدث» وبذلك يضفى عليهم الواقعية . يمكن أن يسمح لهم بأن يتحولوا هم الآخرين إلى رواة أو أن يحدث العكس بأن يتحوّل هو إلى شخصية من شخصيات القصة . وعلى كلٍ فإن الرّاوى هو السلطة التى يجب الخضوع لها . فإذا ما كان فيه شبه بالكاتب فإنّ هذا الأخير قد أعاره شخصه مع سلطته . الراوى هو الذى يبقى على جماع القصة القصيرة بكلماته . أو أن نقول ذلك بشكل عكسى : إن القصة القصيرة تقوم على أكتاف الراوى الذى يقف هناك بنفس درجة قامته المتخيّلة لكنه لا يقف فى عالم الكاتب الواقعى . فبعد أن يقوم هذا الأخير بتكليف الرّاوى بالمهمة المطلوبة منه سارع بالخروج من دائرة القصة القصيرة ومحصلة هذا أن ليس من العدل أن ننسب للإنسان الذى يكتب ، أى الكاتب الفعلى ، الخيالات التى يحكيها راوٍ خيالى مستخدماً ضمير المتكلم المفرد «أنا» . فالأنا الخاص بالدائرة المغلقة للقصة القصيرة ليس هو الأنا الخاص بالشوارع المفتوحة فى المدينة . لقد كتبتُ الكثير من القصص القصيرة مستخدماً ضمير المتكلم المفردة» ولستُ بهذا الأنا الكائن فيها . ففى القصة القصيرة التى تحمل عنوان «طعم أحمر الشفاه» نجد أن «ج» هو الخاص بامرأة ، وفى «القصة القصيرة هى هذه» «ب» هو الأنا الخاص بامرأة ميتة ، وفى «إنى أحدثكم عن هيلين اليونانية» «ب» هى شخصية شاذة جنسياً ، وفى «صورة للماغنسيوم» «أ» نجد أن الأنا خاص بمصورٍ يصف إنريكى أندرسون إميرت ، «أغنيات الزمن القديم هى أغنيات اليوم» «ث» قمت بتقديم بطل القصة - لأول مرة - وهو يحمل الأحرف الأولى من اسمى» Andrés Bent Mino - وأقسم أننى لم أقم بأية رحلة ذهاب أو عودة من وإلى القرن السابع عشر . ساذج هو ذلك القارئ الذى يلصق بالكاتب الفعلى أحداثاً غير فعلية ، وإذا ما فعلها فليكن ذلك على سبيل البلاغة مثل ذلك التصوّر الذى يزعم أن الكاتب هو الذى يقوم بسرد وقائع القصة : «فجوته قد تحلّل بموت فارتر فقام بإطلاق

الرصاص على واحد من «الأنا» ومهما بلغت سذاجة القارئ فلا يمكن الخلط بين بطل العمل القصصى والكاتب حيث يظهر هذا الأخير على لسان الرّاوى . ولنأخذ مثلاً على ذلك من إحدى القصص القصيرة للكاتبة أليثيا خورادو A. Jurado «سرد »
إذ نجد أن البطل يستخدم ضمير المتكلم المفرد فى عملية السَّرد متحدثًا عن تجربة فيما وراء الطبيعة ويفعل ذلك فى «صورة قصة قصيرة» وذلك حتى يسهِّل الأمور أمام صديقته «أليثيا فورادو» ويوصيها بنشر ما يسرده . هذا القارئ نفسه سيظل على نفس درجة السذاجة إذا ما ظن أن «أليثيا فورادو» المذكورة فى النص [بطل مُتخيَّل] هى نفسها المؤلفة التى تحمل اسم أليثيا فورادو (الشخص الفعلى) . ويمكن أن أسوق مثالاً آخر مشابه . إنه «كارلوس ألبرتو خيوريا Carlos Alberto Giuoria فى قصته «يانكو غير المفهوم» : «أقسم أن هذه القصة قد حدثت كما لا تحدونى الرغبة فى خداع أحد خاصة وأننى الآن ميت وأقوم بإملاء هذه الكلمات على كارلوس ألبرتو خيوريا الذى أستخدمه لأروى هذه المغامرة الغريبة» .

ورغم أن الكاتب قد يسمح بأن تتخلل القصص القصيرة تجارب عاشها كإنسان ، هذه التجارب تتحوَّل إلى خيالات بمجرد دخولها كعنصر فى إطار العالم الفنى . فالرّاوى هو شخص متخيَّل مثل الأبطال الذين يبتدعهم . إذْ ترك نفسه تنقاد وراء القصة القصيرة منذ لحظة البدء فى كتابتها . ويمكن للكاتب (أو إن شئت قل الإنسان الذى يكتب) أن يسمح للرّاوى بأن يحمل اسمه عندما يقوم بالسَّرد مستخدمًا ضمير المتكلم المفرد لكن القارئ الحصيف لا يخلط بينهما . كلاهما – الكاتب والرّاوى – أخوانْ يحملان نفس اللّقب لكن من يظل على قيد الحياة هو الذى يدخل القصة القصيرة . أما الآخر «الفعلى» فمن كثرة ما عاش يتهاوى ويتحوّل إلى رماد . وقد رأى خورخى لويس بورخس J. L. Borges ذلك جيداً فى قصته القصيرة «بورخس وأنا» «إن الآخر ، أى بورخس ، هو من تعيَّن له الأمور . أما أمشى فى بوينوس إيرس .. وأعرف أخبار بورخس من خلال المراسلات البريدية وأرى اسمه فى ... قاموس للأعلام ... ومن باب المبالغة القول بأن علاقتنا متوتّرة فأنا أعيش وأترك نفسى للحياة حتى يتمكن بورخس من سبك الحبكة الأدبية وهذا الأدب هو مبرر وجودى» .

٥ – ٤ – القارئ :

إن وجود العمل الأدبى مرهون بوجود من يكتبه ومن يقرؤه ، فالكاتب والقارئ يمكن أن يكونا نفس الشخص وهذا يحدث عندما يبدع المؤلف عمله ثم يقوم بقراءته ثم يخفيه أو يمزقه حتى لا تقع عليه عينا إنسان آخر وفى هذه الحالة – حالة غريبة لكنّها فعلية – يوجد العمل الأدبى فى وعى الشخص الذى يقوم بالدور المزدوج المتمثل فى كتابة الرسالة وتلقيها . لكن العمل الأدبى يأخذ وجوده الفعلى الاجتماعى عندما تكون

شخصية القارئ غير الكاتب . فأى علاقة توجد بين الاثنين ؟ إننى وصفت هذه العلاقة فى الفصل الثانى . البند الثالث «تسلية القارئ» وسأقوم بذلك فى الفصل الخامس - البند الحادى عشر» الناقدين المؤلف والقارئ . كما درست ذلك فى عمل بعنوان «النقد الأدبى : مناهجه ومشاكله» وهناك الكثير من الدراسات حول هذه القضية وهى دراسات تعنى إما بالحالة النفسية للقارئ مثل [Normand Hollan, The dinamics of literany response 1968] وإما باجتماعية الاتصال مثل [Umbato Eco, opera apenta 1962] كما ظهرت فى الفترة الأخيرة أعمال تقوم بتحليل عملية القراءة من خلال نظرية المعرفة مثل (Wolfang Iser, Der Akt des lesens, Tehorie ästhetischer Wirkung (1976), Der implizite Leser 1972) . إنها دراسات جيدة لكنها لا تساعدنى فى دراستى التى أقوم بها عن القصة القصيرة . فأى جدوى من إبراز تجربة القارئ على أساس أنها تجربة غير عادية ؟ إن الخبرة التى تتوفر لدينا عندما نقرأ تماثل نفس الخبرة التى نتعلم من خلالها باقى أمور الحياة اليومية . فالكتاب الذى نقرؤه يدخل فى وعينا مثلما يحدث لإنسان يقوم بدراسة وتأمل فراشه أو غيرها من الكائنات الحية . إن العلاقة القائمة بين القارئ والعمل الذى يقرؤه لا تختلف عن تلك العلاقة المعرفية التى تتكوّن لحظة تعرّف إنسان على شىء ما . وسوف أعود لتناول هذه النقطة فى الفصل الرابع عشر عندما أدرس «نظرية المعرفة» وعند ذلك سيكون الهدف هو وضع سمات للرّاوى وليس للقارئ . لماذا ؟ لأن ما يهمنى فى هذا الكتاب الذى بين أيدينا هو أن أوضح كيف أن الرّاوى يعى الواقع الذى يسرده . القارئ وليس العكس . هذا «القارئ» لا يوجد . إنه خرافة ، إنه رمز لجمهور يتألّف من ملايين الناس المجهولين . هؤلاء يقرأون لكن لا أحد يعرف كيف يفسّرون ما يقرأونه وأقصى ما نعرفه فى هذا المقام هو عن طريق عدد قليل من القرّاء يسجّلون انطباعاتهم : إنهم معشر النقّاد . ومع هذا فمن المستحيل تصنيفهم إلا إذا كان تصنيفًا هشًا مثل الصنف الجيد والصنف الردىء وطبقًا لرؤيتهم واتساقها مع بالدقة أم لا . على أحد الجوانب نجد القرّاء الأذكياء وشديدو الاحترام : إنهم القراء الذين يفهمون معنى القصة القصيرة ويتفقون مع الراوى ويعودون ليعيشوا تجربته الأصيلة . وعلى الجانب الآخر هناك الجهلاء الذين يلوون الأمور : إنهم التعساء الذين لم يتلقوا تربية جيدة وبالتالى أصبحوا غير مؤهلين لفهم طبيعة المشاكل والموضوعات والأشكال والتكنيك والأسلوب الخاص بنص صعب ؛ كما أن القراء الذين يتسمون بالغرور الزائد يرفضون قبول النص كما هو ويزيّفونه بآراء شخصية أو استراتيجيات أخلاقية وسياسية وغيرها من التى لا علاقة لها بالأدب . من المستحيل أن نعرف ملايين القرّاء لكن من السهل معرفة الرّاوى الذى هو فرد فى حد ذاته . إذن أرى أن من الأفضل - علميًا - دراسة وجهات نظر الراوى وعدم خلطها بوجهات نظر قارئ غير موجود .

أثناء حوار عادى يقوم شخص ما بتوجيه الكلمة إلى محدِّثه حتى يرد عليه . وانطلاقًا من هذا النمط الشفهى نجد أن بعض علماء السيميوطيقا Semiologia يوازون بين المتحدث والكاتب من جهة وبين السامع والقارئ من جهة أخرى . ويقولون بأن وجود القارئ فى أفق المؤلف هو العنصر الذى يجعل القصة القصيرة تحتل أرضًا . فإذا لم يقم الراوى بتوجيه قصته للقارئ لن تكتمل دائرة الاتصال ...

يكمن زيف هذه الحجة فى الخلط بين اللغة الشفهية التي تفتح آفاقاتها نحو المستقبل وبين الأدب الذى تتسم لغته بأنها مغلقة ومتعلقة بزمن مضى (الفصل السادس عشر – بند ٨ النقطة الثانية) ففى الحياة نجد أن الدائرة القائمة بين المنتج والمستهلك تسير من خلال وسيلة محسوسة خارجية وفى الأدب يحدث عكس هذا فالدائرة القائمة هى دائرة نفسية وداخلية . والمتحدث الذى يحاول التأثير على سامعه لا يلجأ فقط إلى الكلمات بل يستخدم الإيقاع الصوتى والنظر والابتسامة وحركة أعضائه وجسده والتنويهات لما سبق ذكره . أما الكاتب فليس لديه وسيلة إلا الرموز المكتوبة على الورق . المتحدث يرى وجه من يسمعه ويقرأ عليه ردّ فعله بشكل مباشر . لكن الراوى يتوجه إلى قارئ بلا وجه مغمور فى زحام الناس وتائه فى فترة زمنية مضت ومن الصعب عليه – أى الراوى – معرفة الأثر الذى يحدثه فى القارئ .

ويستطيع الرّاوى أن يستفيد جيداً من هذه الصعوبة فى الاتصال إذ يستخدم ميزة اختيار جمهور غير مرئى ويسبك نصاً ، وهو هادئ الأعصاب ، يروق له . فأى قارئ لن يفهم النص مع القراءة الأولى ؟ عليه أن يعيد قراءته مرة ومرة حتى يستنفد كافة المستويات الدلالية للنص وهكذا ينتهى الكاتب من تصوّره لقارئ قادر على الاتفاق معه فى وجهة نظره . والنموذج القائم أمام القارئ فى هذا المقام هو الكاتب نفسه ، إذ أنه هذا الأخير يكتب لنفسه فى حقيقة الأمر لكن ذلك لا يعنى الانكفاء على رؤى خاصة دون الانفتاح على فن عام . هذا الانفتاح الذى تعيشه أرواحنا هو نشاط مثير للرضى ، والكتابة للنفس معناها التمتع بإضفاء الموضوعية على صور حميمة تظهر فى مرآة اللغة . فإذا ما قام الرّاوى فى البداية بتأمل ذاته تكون الخطوة التالية تأمل سرده ويمكن القول بأنه يقرأ نفسه . وأن يكتب المرء حتى يقرأ الآخرون فيه المزيد من المتعة خاصة إذا ما تصوّر أن معشر قرائه هم إخوان له فى الروح ، لكن عندما تتم الكتابة لجمهور غير مبال أو معترض على المضمون فالنتائج ليست مضمونة . الكتابة هى نوع من ممارسة الحب . ومن خلال الحب يتصور المؤلف قارئًا فعليًا يعرفه ويحترمه ، أو يتصور قارئًا مثاليًا يتمنى رضاه . إذن نلاحظ أن القارئ أيضًا يحضر عملية ولادة القصة القصيرة فها هو هناك تحت جلد المؤلف .

هذا الانقسام الذى يحدث والمتمثل فى قيام المؤلف باستخراج شخصية الراوى من داخله (الفصل الخامس – البند الثالث) تماثله عملية أخرى إذ يقوم المؤلف باستخراج شخصية القارئ وعموماً فإن عملية الكتابة والقراءة تسيران بشكل متوازٍ فمن يكتب يقرأ فى الوقت ذاته ما يكتبه . هنا «أنا» يحاول صياغة الجمل أما الـ «أنا» الآخر فيقرّها . والكاتب يتصور راوياً مثالياً كما يتصور أيضاً قارئاً مثالياً . وحتى إذا ما تحوّل القارئ المثالى إلى إنسان من لحم ودم فهذا لا يقلل ما سبق القول به .

عندما يقوم القارئ بفتح كتاب يتضمن مجموعة قصصية ولا يفهم ما يقرأ فهذا لا يستحق صفة قارئ . واليوم فأنا واحد من الناس الذين لا يعرفون الأبجدية الروسية لكنى ألقى نظرة على قصة قصيرة لتشيكوف : إن اما أفعله هو الرؤية البصرية لكنى لا أقرأ تشيكوف . القارئ هو الذى يكون ردّ فعله فهم الكلمات المطبوعة ومغزاها محاولاً العيش فى التجارب الأصيلة التي تم التعبير عنها . إن القارئ يتوافق مع الرّاوى ، فيكرّر ما قام به الرّاوى الذى قرأ لنفسه ، كما يتعاون مع الرّاوى عند ما يهيئ هذا له الفرصة ، ويقوم بتحليل النص ولديه مساحة كافية من الحرية تركها له الرّاوى . ولمّا كان هذا الأخير لا يستطيع الإتيان بتعبير له مدلول واحد وكاف – يحدث هذا أحياناً لغموض اللغة واستعصاء فتح بعض مغاليقها وأحياناً أخرى عن قصد ، إذْ يريد الرّاوى أن يجعل القارئ يفسّر عمله كيفما شاء – يمكن للقارئ فى هذه الحالة أن يزهو بأنه مؤلف مساعد للقصة القصيرة ، لكنه زهو أجوف فمهما كانت مساحة الحرية المتاحة له لتفسير العمل فهناك الرّاوى الذى يتحكم فيها . ويتخيل القارئ نفسه أثناء عملية القراءة ، وعند تمثيل دور الشخص الموجه إليه العمل الأدبى – أى عند التوافق مع القارئ المثالى الذى يتوجه إليه مؤلف القصة القصيرة – يتوقف القارئ الفعلى عن التخيّل .

هناك حيل أدبية تضفى نوعاً من الواقعية على القارئ المتخيَّل ، وأكثرها شططاً وكوميدية هى تلك التي استخدمها لورانس استرين Lowrence Stere فى Tristram Shandy : إذ يقول الرّاوى للقارئ «أغلق الباب !» هذا الباب يوجد فى القصة فقط ، لكن القارئ يقف خارج القصة . أما أقلها شططاً وكوميدية فهى تلك الحيلة المتمثلة فى تخيل وجود تفاهم بين المؤلف والقارئ كأنهما شخصان فعليان بغضّ النظر عن كلمات النص الأدبى . وهذه الحيلة تتم على النحو التالى : للوهلة الأولى يبدو أن المؤلف يخوّل الرّاوى بالسرّد لكنه يلمّح للقارئ بألّا يبالى به . ويبدو أن القارئ يقبل بقواعد اللعبة ، ففى الوقت الذى ينصت فيه للرّاوى يستمتع بالنوايا الساخرة للمؤلف . والقصة القصيرة التي تستخدم هذا النوع من الحيل الأدبية تبدو كأنها زجاج شفاف نرى من خلاله الاتصال الحميم بين المؤلف والقارئ ، إذْ يتهيأ لنا أن المؤلف يزج ببعض الرموز

التى لا يعى بها الرّاوى لكن القارئ قادر على تفسيرها بروح رياضية . هذه الرموز يمكن أن تكون ملهاة ، أو مشكلة ثقافية صعبة الحل ، أو عبارة تختبئ وراء الأحرف الأولى من كلمات أبيات قصيدة أو فقرة بعينها ، أو تراكيب حرفية أو تنويهات ثقافية يدق فهمها على الإنسان العادى ... إلخ . ومن خلال إشارات لا تكاد تكون ملحوظة يقوم الكاتب باستثارة القارئ داعيًا إيّاه للتعاون معه : فيقوم كلاهما بالسخرية من الراوى . فيقوم هذا الأخير بسرد شىء بطريقة بريئة بينما الآخران يتسلّيان من وراء ظهره فيشعر القارئ بسعادة غامرة بزجه فى مباراة لحل الألغاز خاصة وأنه يفترض أن قراءًا آخرين لم يتمكنوا من فهم الرسالة التي يتضمنها العمل الأدبى وبالتالى خرجوا من اللعبة ....

هذا هو ما يبدو للوهلة الأولى . لكن علينا أن نفكّر فيه جيداً هل صحيح أن القصة القصيرة تشبه الزجاج الشفاف الذى تخترقه نظرات التواطؤ المتبادلة بين القارئ والكاتب ؟ إن زيف هذا التفسير يكمن فى افتراض أن الراوى هو شخص حقيقى مثله مثل الكاتب والقارئ حتى لا يكون هناك تمييز بين عالم الواقع وواقع الأدب . الأمر ليس هكذا فالرّاوى لا يوجد فى الحياة العملية . أما فى القصة القصيرة فهو موجود وحده كما أنه ليس ضحية ألعوبة بل العنصر الذى يجعلها ممكنة ؛ ولو يقع فى شرك : بل صنعه . فهو الذى يسْخَر وقد أودعه الكاتب تحديداً لهذا الغرض ، والدليل على سلبية القارئ هى القصة القصيرة البوليسية . فقد تم ارتكاب جريمة قتل فيقوم المخبر ببحث الأمر وفى هذه الحالة نرى أن الرّاوى يتحدى القارئ فى تحديد شخص القاتل قبل أن يقوم المخبر بأداء هذه المهمة . إنها لعبة ، يمكن حتى تتم بين فردين لابد من وجود قواعد : أولاها : أن يتم إبلاغ القارئ جيداً بكل البراهين التى يصل إليها المخبر ، لكن القارئ يريد أن يخسر المباراة إذ قد يشعر بخيبة الأمل إذا ما ارتكب الرّاوى حماقة السماح له باكتشاف شخصية القاتل ، فمعنى ذلك بالنسبة له – القارئ – تفويت متعة المفاجأة فى النهاية . أضف إلى ما سبق أن القارئ عندما يدعوه الكاتب للمشاركة يفضّل – ولو بطريقة سلبية – أن يكسب الراوى المباراة ويفرض عليه حل المشكلة .

كثيراً ما أشعر وأنا أقوم بتسطير كلمات هذه الدراسة أننى سأنزلق إلى كتابة جُمَل مثل هذه «القارئ يرى ذلك الشىء» وعندما يحدث فالقصد منه أننى – قصداً للراحة – أقوم بتكرار صيغ كلاميةعامة ، ومن الأدق القول «بأن الكاتب عندما يقرأ قصته القصيرة يرى ذلك الشىء» ولمّا كان المؤلف يكتب ويقرأ فى الوقت نفسه – إذ يكتب بيد الرّاوى ويقرأ نفسه بعينى قارئ مثالى – فلن أقوم بالصراع مع القارئ المستقل الذى يطل على العمل الأدبى من منظور مختلف . ربما كان مناقضاً لمنظور

الرّاوى . وأنا بهذا الموقف أبتعدعن حلبة النقّاد الذين يقولون بأن استراتيجية القصة القصيرة تهدف لإحداث تأثيرات بعينهافى القارئ وبالتالى تكون وجهة نظره - أى القارئ - إحدى مكوّناتها - أى القصة القصيرة . ومما لا شك فيه أن المؤلف يكتب ليقرأه الآخرون لكن وجهات النظر فى القصة القصيرة ليست للقارئ . فوجهات النظر التى درستُها لابد أن تكون للرّاوى أو بمقولة أخرى هى وجهات النظر التى فُوِّض فيها الرّاوى لينطق بها . والقارئ يفتقر لوجهة نظر خاصة به : إذ يكون لزامًا عليه أن يوائم موقفه طبقًا لما يقرره الراوى . إذن سأستثنى من تحليلى كلا من المؤلف الذى هو إنسان من لحم ودم وكذلك القارئ الذى بهذه الصفة . يتمكن المؤلف من خلال قصته القصيرة من جعل القارئ يتخيّل شيئًا يشبه ما تصوّره هو كمؤلف . ويتأكدكذلك من دقة قصته القصيرة بأن يقرأها أو يتصوّر أن أحداً يقوم بذلك ألا وهو القارئ . إنه يقوم بدور المؤلف والقارئ فى الوقت نفسه ، إذن فما يهم هنا ليس القارئ أو المؤلف - فهما شخصان من لحم ودم - بل إن الأهم هو البناء الفنى للقصة القصيرة وهذا معناه تحديد أى وجهة نظر يستخدمها الرّاوى الذى اعتدنا وجوده . يكون الرّاوى إما داخل القصة القصيرة أو خارجها ويرى القارئ هذه العلاقة القائمة بين الرّاوى والقصة ورؤيته تتم بطريقة مارسها مسبقًا المؤلف . ومن الواضح أن أول قارئ للقصة القصيرة هو الكاتب إذ قرأهاعند كتابتها ثم عاد لقراءتها من جديد وتخيّل وجود قارئ يقوم بنفس العملية . وتحول الشخص نفسه إلى اثنين - كاتب وقارئ - يشكل جزءاً من العملية النفسية للإبداع الفنى (مثلما يحدث لشخص يتحدث ويسمع نفسه داخل الدائرة اللغوية للحوار) . إننى إذا ما قمت باستثناء المؤلف عند تعداد وجهات النظر فليس أمامى أى مبرّر ليكون القارئ فى هذه الدائرة . إذ أن كلاهما يعيش فى موقف فعلى : إذ يجلس أحدهما على مكتبه وخلفه النافذة أما الآخر فيجلس على كرسى وقد وضع بجواره مصدر إضاءة ، ولا يجلس كلاهما فى أى لحظة داخل الموقف المتخيّل للقصة القصيرة . فى الحياة اليومية نلاحظ أن ما يقوله إنسان بصفة عاجلة لإنسان آخر يمكن أن تتأتى عنه نتائج عملية فورية . أما فى القصة القصيرة فإن الرجوع إلى القارئ - أنت أيها القارئ - إنما هى عملية موجهة إلى قارئ متخيّل وليس لقارئ فعلى . هذا الأخير لا يشعر أنه المقصود ويتابع عملية القراءة كأن لم يحدث شىء . وصيغة النداء هذه - أنت أيها القارئ ! - إنما هى عبارة اصطلاحية وليست اتصالاً لغوياً حقيقيًا فلا أحد يشعر أنه المقصود . هذا القارئ المتخيّل هو واحد من أبطال القصة القصيرة . هذا النوع الأدبى موجه إلى من هم بالداخل والخارج (انظر الفصل السابع البند الثانى - النقطة الثامنة) فالذى بالداخل نعرفه فنحن نعرف أن «باترونيو» يقوم بقصّ الأمثال على الكونت لوكانور . أما الذى بالخارج فهُو أى قارئ مجهول ومستقل ويختفى فى خضم الزمان والمكان رغم أن الرّاوى يحاول أن يبحث عنه وينتقيه

مثل «القارئة الجميلة» أو «القارئ المتسامح» أو «القارئ الشاب» ... إلخ . ويقوم الراوى عند الكتابة بعملية التصحيح لنفسه واضعًا نفسه فى مكان القارئ . إذن فهو وحده الذى يفرض وجهة نظره وعلى القارئ قبول هذا المنظور والانخراط فى شخصية الرّاوى . إن قراءة قصة مفيدة معناه إعادة كتابتها .

سوف أقوم بتصنيف وجهات النظر فى الفصل التالى وقبل ذلك أود أن أوضّح بشكل جلىّ لا لبس فيه الطبيعة الاستعارية للفظة «وجهة النظر» Punto de Vista

٥ - ٥ - المعنى المجازى لعبارة " وجهة النظر " :

عندما أقول «وجهة النظر» فإننى أستخدم العبارة الشائعة ومن غير المجدى الدخول فى مناقشة حول قضايا المصطلح لكن ما أدرسه الآن هو شىء أكثر من مجرد «وجهة النظر» . فالرّاوى لا يقف عند حد الرؤية بل يسمع ويتذوق ويشم ويلمس كما أن المقارنات ذات الطبيعة البصرية (وجهة النظر زاوية الرؤية والمنظور ... إلخ) يجب أن تتكامل مع تلك الأخرى ذات الطبيعة السمعية (تسجيل الأصوات والنغمات وتداخلات الأصوات ... إلخ) يقوم الراوى بسرد ما تلقّاه بحواسه الخمس وليس فقط بحاستى البصر والسمع فقد يكون كفيفًا يسمع فقط لكنه لا يرى أبطاله أو أصمًا يراها لكنه لا يسمعها . والقول بأن الأعمى له «وجهة نظر» قد يكون نكتة فظّة . وعندما يقوم الراوى بتسجيل صوت إنسان غير معروف يتحدث معه عبر الهاتف يكون من المناسب تعديل عبارة «وجهة النظر» لتكون «المنظور السمعى» (فالمنظور السمعى للطرف الآخر فى الحوار لفرنانتو إليزالدى F. Elizalde يُرَى فيه أن الراوى يحاكى الصوت الصادر عن «البوّاب الكهربائى» ثم يختفى فى الشارع الخالى من الناس) وإذا ما كان الأمر متعلقًا بالأصم فإنه أيضًا نكتة قاسية الحديث عن «المنظور السمعى» والشىء الأقرب للصواب عندى هو استخدام «منظور التلقى» فالرّاوى يستطيع القيام بالعملية السردية لأنه قبل ذلك تلقّى شيئًا ما .

لن يكلفنى الأمر شيئًا أن أضع للفصل التالى عنوانًا «وجهات التلقّى لدى الرّاوى» لكن الأمور لا تستحق الوصول إلى هذه الدرجة بالتخلى عن عبارة تقليدية «وجهة النظر» فنجاحها يمكن تفسيره على النحو التالى : إن حاسة البصر هى أنشط حواسنا الخمسة على الإطلاق ومن الطبيعى إذن أن نستخدمها كعنوان لباقى حواسنا الأخرى وفوق هذا نستخدمها كقرين للروح (الفصل الثانى البند الثانى) فمن خلال عضوى البصر - العينين - تتلقى الواقع الخارجى ومن باب التشبيه نلحق بالرّاوى عضوى البصر . فيقوم بسرد أشياء تكمن فى مخيلته . والحقيقة أنه لا الرّاوى أو مخيلته توجد لديه أو فيها عيون مُحسّة . فعبارة ما تساق لنقل معنى معين تأخذ فى ركابها عبارات

أخرى على نفس الشاكلة إذ نقول بأن العقل رأى هذا الحدث أو ذلك ثم نضيف قائلين بأن الراوى يروى من موضع معيّن وهذا الوضع يفترض وجود منظور عن الأحداث التى سيرويها وبالتالى فإن أى قصة قصيرة تسمح لنا بالبحث عن وجهة نظر ...

إن نقطة الضعف فى هذه العبارات المجازية تكمن فى أن إشاراتها إلى عنصر المكان يمكن أن تلهينا عن حقيقة أن القصة القصيرة - وكذا كافة الأنماط الإبداعية الأخرى - إنما هى إبداع فى الزمان : إنه الزمان النفسى للمؤلف .

يولى الراوى اهتماماً ببعض ما فى وعيه منتقياً إياه ومنظماً له فى سلسلة من الوقائع . ويمكن أن يكتسب هذا الوعى صورة شخص له عينان تنظران وبالتالى يتحول إلى صورة بلاغية صالحة لبيان كيفية قيام الرّاوى بتكوين قصته القصيرة . ومع ذلك علينا أن نضع فى الاعتبار أن ما نقرؤه قد مرّ بطريقة حميمة وخفية وأن صورة الشخص الذى له عينان تنظران إنما تتوجهان إلى داخله ولا ترى إلا صوراً . أما الواقع الخارجى فهو ملىء بالأجساد الحية وفى المقابل نجد أن صفحات الكتاب مليئة بالرموز المطبوعة . بالبصر نرى الأجساد ونقرأ الرموز ؛ وعلى أى الأحوال فإن هذه الأجساد الواقعية وتلك الرموز الاصطلاحية تحولت كلها إلى صور مثالية خاصة بالرّاوى عندما يقوم بعملية السرّد وبالقارئ عندما يطالع وعندئذ يرى هذا وذاك لا بالعينين بل بالإدراك - إذن فالعينان المُحسّتان لا تفعلان شيئًا سواء فى إنتاج أو استهلاك قصة قصيرة . إنهما عينان لا تبصران : وعكس ذلك نجد الوعى الذى يسير عبر الزمان : والقصة القصيرة فى هذا المقام لا تخضع لرقابة عضو إبصار بل للعقل . وختاماً فقد أشرنا إلى أن الحدث فى القصة القصيرة هو زمن أضفيت عليه الموضوعية وليس شيئًا مكانيًا وعندئذ يمكننا أن نتحدث عن وجهات النظر ونحن مرتاحون .

ووجهات النظر أنواع ثلاثة : (أ) وجهة النظر «الفعلية» وهى الخاصة بالمؤلف الذى هو إنسان من لحم ودم (ب) وجهات نظر اصطلاحية برتوكوليه تم إعدادها مسبقًا من خلال صيغ معينة وهذه سأطلق عليها «الصيغ الجاهزة» (جـ) وجهات النظر التى تتوافق مع المسمّى وهى وجهات نظر صادقة وهذه سأطلق عليها «فاعلة» .

٥ - ٦ - وجهة النظر الفعلية :

إنها وجهة نظر إنسان من لحم ودم فهو كان محاطاً بظروف ما يتلقى تأثيراتها ويتخيّل . و[illegible] كان ما يراه فإنه - بالتأكيد - يرى شيئًا . يرى واقعاً مشتركًا لأناس آخ[illegible]ين كم[illegible] يرى واقعه الخاص به . إنه يرى المادة الخام التى لم تتحوّل بعد إلى رموز هى [illegible]مط الفنية . وفجأة يتخذ هذا الإنسان قراراً باستخدام الأنماط الفنية لتحويل ما رآه وتصوّره . هذا الإنسان هو الآن كاتبًا : وحتى ينتقل من الواقع إلى الفن عليه

أن يقوم بتعديل وجهة نظره الفعلية إلى وجهة نظر فنية ؛ وجهة النظر الفعلية إذن تقع خارج دائرة القصة القصيرة فهى تحدث قبل البدء فى الكتابة أما وجهة النظر الفنية فهى تقع داخل الدائرة لكنها لا تخص الآن ذلك الإنسان الذى هو من لحم ودم بل هذا الشخص الآخر المتخيَّل - الراوى - الذى حمّله الإنسان الفعلى مسئولية السّرد . كان المؤلف يحمل داخل وعيه قصة قصيرة ، لكنه عند التنفيذ نجده يتجاوز وجهة نظره هو ويقدم عليها وجهة نظر الرّاوى الذى اخترعه . وهذا الأخير الذى يقوم بسرد القصة القصيرة يمكن أن نراه أحيانًا ولا نراه أحيانًا أخرى ، ويمكن أن يكون ضالعًا فى الأحداث المسرودة أو لا وسوف أقوم بدراسة هذه البدائل المتاحة واحدة واحدة . لكن ما يهمنى الآن هو أنه بالرغم من إمكانية ظهور الرّاوى أو حتى شخص له نفس المواصفات الأخلاقية والجسدية وحتى اسم ولقب المؤلف الذى هو من لحم ودم ، فإن ذلك الرّاوى أو هذا الشخص لا يتعدى كونه خيالاً وصورة ورمزًا ونموذجًا وقناعًا . ورغم احتفاظ الكاتب باسمه ولقبه فقد تحول إلى خيال والمحصلة من هذا هى أن ما يجب دراسته فى القصة القصيرة ليس وجهة النظر الفعلية التى تكوّنت لدى الكاتب قبل الشروع فى كتابة العمل بل وجهة النظر المتخيلَة التى تم من خلالها ترتيب أحداث القصة القصيرة .

لنَتَخلّ إذن عن وجهة النظر الفعلية التي لا تدخل أبدًا فى دائرة القصة القصيرة ولنول كَلٍّ اهتمامنا بوجهة النظر الفنية التى يمكن أن ندرسها من خلال القصة القصيرة الأولية هناك وجهات نظر أكثر أهمية من الأخرى وأول ما سأبدأ به هو وجهة النظر المؤقتة الاصطلاحية التى توجد على شكل عناوين رئيسية للإعداد للسّرد لكنها لاتؤدى بنا إلى الحدث الرئيسى للقصة القصيرة . وبعد ذلك سأدرس وجهات النظر الدائمة والثابتة والفاعلة والتي من خلالها تُرَى الأحداث الرئيسية .

٥ - ٧ - وجهات النظر الأولية والمؤقتة :

هناك شخص ما يتخذ موقعًا يرى منه شخصًا آخر وهذا الآخر يرى بدوره تطور حدث ما . «أ» يرى «ب» لحظة السّرد ، كما أن «أ» يقوم بعملية السّرد أيضًا - إذ يسرد حدث القصّ الذى يقوم به «ب» - لكن قيام «أ» بالسّرد ليس إلا من خلال ما هو رئيسى فى القصة القصيرة أى أنه مدخل لما يقوم به «ب» من سرد . وفى إطار هذا النمط المبسط هناك أنماط أخرى تؤلف جميعها سلسلة أ ، أ[١] ، أ[٢] تقوم برؤية سلسلة ب ، ب[١] ، ب[٢] - يمكن القول بأن وجهة نظر أ هى مؤقتة وأولية وأن منظور «ب» هو الأدق والدائم والفاعل ولنأخذ مثالاً على ذلك وهى القصة القصيرة التى كتبتها ماريّادى بيّارينو M. de Villarino بعنوان «الفستان الأحمر الصغير» إذ تبدأ هكذا : «عندئذ سمعت ذلك الصوت : «سيادتك تعرف ذلك ، تعرف أننى كنت فقيرًا جدًا ....» هناك اثنان من الـ «أنا» أحدهما «أنا» الجملة الأولى وهو مؤقت أما الـ «أنا» الذى يتحدث

بعد ذلك فهو الدائم والذى يقوم بالسّرد بشكل فاعل إذ يشير إلى أنه عندما كان طفلاً سرق فستان دمية . الـ «أنا» المؤقت ينصت للـ «أنا» الحقيقى . وهذه هى علامة آنية لا تكاد تستحوذ انتباهنا : فما يهمنا هو ما تحكيه الراوية الفعلية . أما روبرت خ. بايرد R. J. Payró فكان أكثر مباشرة ففى قصته «عُرْس لاوتشا» حيث يوجد اثنين من الـ «أنا» : أحدهما الخاص بالناشر والآخر الخاص بالبطل . إلا أن الأول يظهر بشكل زائد عن الحد «سمعت منه وعلى لسانه قصة المغامرة الكبرى فى حياته ، وقد حاولت جهدى روايتها كما سمعتها على هذه الصفحات» .

بديهية تلك وجهة النظر المؤقتة فى قصص قصيرة تدخل فى الإطار الضمنى لأنواع قصصية أخرى فعلى سبيل المثال نجد القصة القصيرة التى تدخل فى إطار الرواية والقصة القصيرة التي تدخل فى إطار قصة من نوعها والقصة القصيرة التى تترابط مع قصص أخرى بوجود عنصر مشترك ، والقصة القصيرة التي تدخل فى إطار فردى والقصة القصيرة التى تلبس مسوح النسخة غير المنشورة والتى وجدها الناشر ... إلخ . وبالدخول فى تحليل العلاقات الداخلية بين الحبكة النهائية وأجزائها المختلفة سوف أقوم بشرح هذه الأشكال (١١) ومن خلال الصفحات التالية سوف أدرس التخطيط المعقد لكتاب ألف ليلة وليلة (الفصل الثالث عشر – البند السابع) لكننى سوف أقتصر فى السطور التالية على الإشارة إلى أن قصصاً معقداً من هذا النوع يتضمن رواة يقدمون رواة آخرين وأن أهمية وجهة نظر كل واحد من هؤلاء ترتبط بـ «الموقع السّردى» الذى يتخذه كل واحد منهم ، وبمقولة أخرى فإن الأهمية لها صلة وطيدة بطبيعة العلاقة التي تربط الرّاوى بسلسلة الأحداث التى نقوم بقراءتها فى هذه اللحظة . ويحق لنا أن نتساءل هل تدخل وجهة نظر الراوى فى دور المواجهة مع الأحداث ؟ فيما يتعلق بالموقف السّردى الهام نجد أن المسافة بين الراوى وما يرويه تقل بشكل واضح : فهو يقوم بالسّرد . كما أن درجات الآنية تسهم فى أنها تعتبر مقياساً للحكم بشأن الراوى وفيما إذا كان هو المؤقت أم الدائم والحقيقى والمجاور أو بمعنى آخر الضرورى خارجياً أم داخليًا . ووجهة النظر الأكثر شمولية هى تلك التى يُرى من خلالها القليل . أى أن عين الراوى تتلقى الكثير وتستوعب الأقل ، وهو ذلك الراوى الذى يظهر على أنه الناشر لمجموعة قصصية لم تنشر بعد : فهو لا يستطيع أن يشرح لنا تفصيلاً أصول هذه المجموعة . أما أعين الراوى الحقيقى الذى يرى ويفحص هذه الأصول فإنه يصف لنا حبكة الأحداث التى تهم القارئ فعلاً . والآن نرى أن الكاتب الفعلى – طبقًا لما رأينا مسبقًا فى هذا الفصل – البند الثانى – يمكن أن يدخل فى القصة القصيرة شخصاً مشابهاً له يحمل اسمه ولقبه ويحاول إخفاء وجوده أو تصنّع غيابه . إن درجات الظهور الساخر والظهور على استحياء والاختباء هى درجات غير مستقرة .

يبدأ المؤلف فى الظهور فى القصة القصيرة وقتما شاء سواء كان سهواً أو عن قصد أو سيراً على تقاليد أدبية . فإذا ما كان السهو فقد يحلو له أن يترك أدوات عمله داخل القصة القصيرة مثله فى ذلك مثل الجرّاح الذى ينسى مبْضعه فى أحشاء المريض ، وإذا ما دخل بشكل كامل فعلينا أن نتعود عليه : ورغم أنه قد يبدو كعقبة موضوعة بيننا وبين أبطال القصة فمن الأفضل أن ننظر إلى وجهه ونسمع صوته فربما أراد بهذا الوضع أن يقول لنا شيئًا هامًا . وعندما يكون دخول كاتب القصة القصيرة فى عمله جزءًا من التقاليد التى نفهم منها ما إذا كان هذا الدخول ساخراً أو تنويهيًا أو هزليًا أو خطابيًا أو اقتصاديًا وذلك حتى يوفر على نفسه الجهد . وعلى أى الأحوال نجد أن الكاتب إذا ما دخل إلى القصة القصيرة واثقًا أن هذه الخطوة هى التى تحدث عادة فى الأعمال الأدبية على مرّ العصور فإن القارئ سرعان ما يدرك أن هذا الـ «أنا» إنما هو موقف اصطلاحى آخر ولا يمثل وجهة النظر التى تشكل جزءًا من مكونات العملية السّردية . وأن تبدأ «الألياذة» بـ «أنا» [أغنى للمعركة وللمحارب] فهذا لا يعنى أن ذلك الـ «أنا» قد يكون الضمير الذى يشير إلى «فرجيل» أو أن هذه الملحمة تم سردها من وجهة نظر البطل أو الشاهد على الأحداث . نفس الشىء يحدث عندما يقوم كاتب من عصرنا بالتعليق على عمل ما – مستخدمًا عبارة صديقى القارئ – فإن تعليقاته تلك لا تشير بالضرورة إلى وجهة النظر التى يجب أن تسيطر على القصة القصيرة . إن «الأنا» – أو الجمع باستخدام صيغة الاحترام الاجتماعى نحن – الخاصة بالمؤلف الذى يتحدث مع قارئه لا تشكل جزءًا من الحدث . إنها المحرك الأول الذى لا يتجاوز مكانه مثلها فى ذلك مثل إله الأرسطيين . وأيًا كان الموقف فإن هذه «الأنا» تعمل من الخارج . وطبقًا لما يقوله بعض المنظّرين فإن هذه التعليقات لا تخدم إلا فى تدمير العيش متصورين أن أمامنا الواقع الذى تصوره القصة القصيرة . كما أن هناك نقاداً آخرين يصرون على أن هذه التعليقات قد تكون هامة مثل تصوّر العيش فى الواقع . ولن أقوم بدور المنظر وأقتصر على القول بأنه لا يجب أن نخلط دومًا بين «الأنا» و «النحن» فى قصة قصيرة وبين وجهة النظر الفنية الفاعلة .

لا يمكن لنا أن نقوم بإحصاء وتعداد وجهات النظر المؤقتة نظراً لكثرتها ونراها عادة فى ثنايا القصة القصيرة . وهاكم الآن بعضها . يقوم الكاتب الفعلى بابتداع إنسان آلى شبيه به هو ويرسله حتى يقول «أنا» فى قصة قصيرة حيث يوجد هناك «أنا» آخر يقوم بسرد حكايته الحقيقية . يدخل الراوى فى عمله ومن موقعه يلقى بالتعليقات غير المستترة أو يقوم بالتحاور مع القارئ أو مع البطل أو مع الشاهد الذى يقص عليه تجربة شخصية . وهناك ناشر يقول بأنه عثر على مجموعة قصصية لم تنشر فى سلة مهملات أو أنه وجد اعترافًا من رجل انتحر ويقوم بنشر أوراق الحالة مع

كافة الأخبار المصاحبة لها . يقوم شخص ما بشرح الظروف التى تشير إلى كيفية قيام بعض الأفراد بسرد حكايات فيما بينهم تضييعًا للوقت . ويقوم راوٍ غامض بتقديم بعض الشخصيات ويمنحها حق الكلام ثم يختفى بعد ذلك بشكل نهائى أو يعود قبل النهاية لينهى الموقف ... إلخ .

إن وجهات النظر الفعلية يمكن أن تختصر فى تبويب سهل خلافًا لوجهات النظر الأخرى التى تستعصى على ذلك .

٥ - ٨ - وجهات النظر الثابتة والدائمة :

إن الملاحظات التى بقيت خارج دائرة تعريف وجهات النظر المؤقتة والأولية تتجمع كلها وتنتظم لوضع تحديد لماهية وجهات النظر الدائمة . إنها وجهات نظر الراوى أو الرواة الذين يقومون بسرد أحداث القصة القصيرة ولن أطيل كثيراً ذلك أن تعريف وجهات النظر هذه وتبويبها سيكون موضوع الفصول التالية . لكنى أود أن أسبق الأحداث قليلاً بعجالة تقول بأن المؤلف عندما يقوم بإضفاء الموضوعية على ما يرويه يظهر أمام عينيه طريقان : اختراع راوٍ يدخل فى دائرة القصة القصيرة أو راوٍ لا يظهر فى العمل . وكل واحد من هذين الراويين (الداخلى Endágene والخارجى Exogéne) أمامه طريقان : إذا ما قام بالسَّرد من داخل القصة القصيرة يمكن له أن يفعل ذلك كأنه البطل لحكايته التي يسردها أو شاهد على ما يحدث للشخصيات الهامة فى دائرة الأحداث . أما إذا قام بالسَّرد من خارج القصة القصيرة فيمكن له أن يفعل ذلك كأنه الإله أو شبه الإله الذى يقوم بتحجيم علمه وربطه بالإمكانيات البسيطة لمراقب عادى من بنى البشر . هناك إذن أربعة وجهات نظر سردية وهى تلك التى سوف أقوم بدراستها فى الفصول التالية .



٦ - تبويب وجهات النظر

٦ - ١ - مدخل :

يمكننا أن نفهم جيداً بناء أى قصة قصيرة إذا ما بدأنا بتحديد وضع الرّاوى . فما كان الأمر يتمثل فى سرد شىء علينا - حدث - فإننا نريد أن نعرف المكان الذى رأى منه الراوى الحدث وماذا كان منظوره أى أننا نريد أن نفهم الراوى ووجهة نظره .

وهاهى أمامنا مصطلحات المشكلة : الراوى ، والقصة القصيرة ، والقارئ . فعقلى الراوى والقارئ يلتقيان فى نص القصة القصيرة وربما فصلت بينهما محيطات وعصور من الزمان . ويقوم الراوى باستخدام بعض الرموز بطريقة استراتيجية يسيطر بها على ردود فعل القارئ : إنها كافة مراحل الاتصال اللغوى : يتجه شخص إلى شخص آخر ليقص عليه شيئاً وهذا الشىء ربما يتعلق - على سبيل المثال - بشخص ثالث . وما أهدف أنا إليه هو أن أحلل كافة وجهات النظر التي تتضمنها القصة القصيرة فى عملية التفاهم بين الراوى والقارئ . وسوف أراجع مادة القواعد وأنا على علم بأننى عندما أقوم به سأكون فى وضع مضاد لبعض كُتّاب القصص مثل جيرالد جينيت G. Genette (شخصيات - الجزء الثالث ١٩٧٢ م) وأرى أن سؤالاً مثل من يرى ؟ ومثل من يتحدث ؟ لا يعنى ذلك أننا نستبعد أن الضمائر الشخصية تتعلق بأبطال يدركون وهم فى عالم الخيال مثل الأشخاص فى عالم الواقع .

٦ - ٢ - القواعد الخاصة بالضمائر الشخصية :

فيما يتعلق بقواعد اللغة الأسبانية فإن الضمائر الشخصية أنا وأنتَ - وأنت - وسيادتك وهو وهى ونحن وأنتم وأنتن وحضراتكم وهم وهن - بالإضافة إلى كلمات أخرى تقوم بوظيفة الضمير مثل «الواحد» «ذلك» - تضع الأساس الصلب الذى تتم عليه قواعد الاتصال اللغوى (من السمات التى تتميز بها اللغة الأسبانية أنه يمكن حذف هذه الضمائر فى حالة علم القارئ بها وذلك من خلال نهايات الأفعال المصرفة معها مثل : أملك - تملك يملك ... إلخ) وبتبسيط تنويعاتها سواء فى النوع أو العدد

فإن الضمائر الشخصية يمكن اختصارها فى مثلث يعتبر النموذج الأساسى فى الحوار والسَّرد «أنا» و «أنت» فهذين ضميرين شخصين أو كائنين اكتسبا صفة الشخصية . أما الضمير الثالث النحوى - تلك التى يتم الحديث عنها هو وهى وهم وهن وذلك الشىء - وكلها يمكن أن يحل محلها أحد الأسماء . وإيجازًا للقول فإن الضمائر الخاصة بالمتكلم والمخاطب يتم من خلالها التحاور الإنسانى بينما الضمير الثالث ، وهو الغائب ، يمكن لنا إطلاقه على عدد لا نهائى سواء فى ميدان الحدث أو على بنى الإنسان أو الجمادات . إنه ضمير يشير إلى هدف لغة الخطاب أو الرسالة التى نجد المتحدث والمستمع غير ضالعين فيها .

فى كل جملة هناك ضمير «الأنا» الذى يتوجه لأحد هو «أنت» ليقول له شيئًا (عن ذلك الشخص أو ذاك الشىء) إنها ضمائر تخص القواعد وليست أفرادًا فعليين . فالأنا يمكن أن يتحدث عن نفسه سواء كان يتحدث وحده أو مع آخر «فعلتُ ذلك الشىء» أقول لك أنى فعلت ذلك الشىء) ويمكن له أن يتحدث عن شخص ثالث أو عن رسالة [فعل ذلك الشىء . كان ذلك ضروريًا] كما يمكن وضع الضمائر أيضًا فى استخدامات افتراضية واستعارية أو فى معرض احتفالى . ولنأخذ على ذلك مثالاً ألا وهو استخدام ضمير المخاطب «أنت» (الفصل السابع - البند الثانى - النقطة الثامنة) إذ يمكن لى القول : أنت ستتسلَّى وسوف يعكرون صفوك» وهذا فى موقف افتراضى يشير إلى موقف فعلى هو أن «أحداً سوف يقضى وقتًا طيبًا ثم يتم تعكير صفوة» «ذهبتُ لأقضى وقتًا طيبًا لكنهم عكرّوا صفوى» «ذهبنا لقضاء وقت طيب لكنهم عكروا صفونا» أو «ذهب ليقضى وقتًا طيبًا لكنهم عكرّوا صفوه» وهناك استخدام استعارى آخر وهو استخدام «هو» الضمير الثالث الغائب كأنه «أنا» «أقول لابنى : «ما رأى فَطن العائلة فى هذا ؟» بمعنى «ما رأيك» فيردّ على قائلاً «إنه يرى أن ذلك غير مجدى» بدلاً من قوله «أرى أن ذلك غير مجدٍ» .

وعند استخدام الضمائر للإشارة إلى أشخاص وجمادات فإننا يمكن أن نحدد مكانها من نموذج المثلث الخاص بالاتصال : الضمير الأول والثانى والثالث سواء فى المفرد والجمع ويتم تحديد زوايا الرؤية فى القصة القصيرة لغويًا من خلال المثلث : إنه «أنا» يتوجه بالحديث إلى «أنت» ليصرح له بشىء عن «هو» وحتى تقوم بتطبيق هذا الوضع الخاص بقواعد اللغة على الغبن فإننا بطبع نسخة كربونية من قانون اللغة لنطابقها على نسخة تتعلق بالأصول التقليدية الخاصة بالأدب . مع ملاحظة أن هناك فارق : ففى الحوار الفعلى نجد أن السامع يمكن أن يتحول إلى متكلم وهذا الأخير إلى السامع ، ويمكن للشخص الذى نتحدث عنه الدخول فى الحوار كمتحدث أو كمستمع . أما القصة القصيرة فهى كتابة ثابتة رغم أنها قد تسمح بأن تكون هناك تنقلات

واستخدامات افتراضية واستعارية واحتفالية من تلك التى لاحظناها فى الحوار اليومى ، وكل هذا فى إطارها النصى . فالحوار الواقعى والعادى يتبادل فيه كل من المتكلم والمخاطب والغائب الأماكن . وفى إطار القصة القصيرة يجب على كل من الراّوى المساعد أو أن تثور إحدى الشخصيات على الراوى فالأمر هو أن القصة القصيرة التى تتضمن ذلك تسمح بهذه الفوضى وهذا عن عمد من الراوى . هناك فارق بين الفوضى فى أمور الحياة العادية وتصنعها فى ميدان الأدب فالذى يقوم بالسّرد فى القصة القصيرة هو دائمًا «أنا» ومن البديهى أنه إذا ظهر «أنت» أو «هو» فذلك لأن «أنا» هو الذى أعلن عنهما . هذا «الأنا» الظاهر أو الضمنى هو دائمًا «أنا» مُتخيّل . فيكون ظاهرًا عندما يستخدم الراوى ضمير المتكلم ، ومن داخل القصة القصيرة يمكن له أن يتحدث عن نفسه سواء كان هو بطل الحدث أو أنه شاهد على ما يحدث لجاره . ويكون ضمنيًا أحيانًا وهذا يحدث عندما يستخدم الراّوى الضمير الثالث (ضمير الغائب) ومن خارج النص يتحدث عن شخصية من الشخصيات سواء كانت الرئيسية أم لا . والراّوى فى كلتا الحالتين إنما هو استخدام أدبى تقليدى : فهو لا يوجد كإنسان فعلى بل هو شخص من الخيال .

فى الفصل الخامس البند الثانى قمتُ بالتمييز بين الـ «أنا» الخاص بالكاتب المحدودين «أنا» الخاص بالراوى المجرد ، إنه «أنا» الكاتب ذلك الإنسان الذى هو من لحم ودم إذ يقوم بإبداع «أنا» ثانى إنه نوع من خلق شخص مماثل له يكون بمثابة نسخة منه لكنه أعلى جماليًا . وأحيل القارئ إلى هذه الصفحات لأقوم الآن بتفصيل وجهات النظر الفعلية .

استنادًا إلى الإيجاز اللغوى فإننى سأظل أتحدث مستخدمًا المفرد المذكر (الكاتب والراوى) واستخدم الضمائر الشخصية المفردة (أنا ، أنت ، هو) لكن يجب أن يفهم أن ما أقوله ينطبق أيضًا على حالات الجمع المذكر منه والمؤنث : الكتّاب والرواة وعلى الضمائر الشخصية الجمع (نحن وأنتم وهم ...) فعلى سبيل المثال قلتُ بأن الراوى فى إحدى القصص القصيرة يفترض دومًا وجود كاتب فعلى ، ومع ذلك فأحيانًا ما يكون هذا الكاتب أكثر من واحد يتعاونون جميعًا بشكل حميم لدرجة أن القارئ لا يمكن أن يميزهم عن بعضهم وذلك ما حدث عندما قام كل من خورخى لويس بورخس وأدولفوبيوى A. Bioy بالتوقيع مستخدمين اسمًا مستعارًا "H. Bustos Domrcq" على المجموعة القصصية «المشاكل الستة للسيد إيسدرو بارودى» .

٦ - ٣ - وجهات النظر الفعلية :

ستقوم فى هذه السطور بدراسة وجهات النظر الفعلية الأربع أو كيف أن الكاتب قد فوض الراّوى ليتحدث عن وجهة نظره العقلية بينما الراوى يتحدث بوجهات نظر

متخيلة . وسنقوم من خلال نوعين وذلك طبقًا لوجود الراوي من عدمه فى الحدث الذى يقوم بسرده . والجدول التالى الذى يتسم بالإيجاز يُدخِلُ تعديلاً على الجدول الذى وضعه كلينث بروك Cleanth Brooks وروبرت بن Robert Pennw فى Understanting Fiction (نيويورك ١٩٤٣ م) والرمز "N" يعنى الراوى أن الرمز «أ» فيعنى الشخصية .

	N = أ	N ≠ أ
	* الراوى هو أحد شخصيات القصة القصيرة . * إنه لا يلاحظ الحدث من داخل الحدث نفسه . * الراوى يسرد مستخدمًا الضمائر الشخصية ضمير المتكلم .	* الراوى ليس هو شخصية القصة القصيرة . * الراوى يراقب الحدث من خارج الحدث نفسه . * الراوى يستخدم الضمير الثالث .
يمكن للراوى أن يقوم بتحليل ما يدور فى ذهن الشخصيات وذلك بأن يدخل تحت جلدها .	١ – الراوى – البطل يحكى قصته الخاصة به .	٣ – الراوى العليم ببواطن الأمور يقص كأنه إله يعلم كل خفايا الأمور .
الراوى يراقب من الخارج ومن خلال الظواهر الخارجية التى تصدر عن الشخصيات يمكن أن يفهم ما يدور فى أذهانها .	٢ – الراوى – الشاهد إنه شخصية أقل يقوم بسرد حكاية البطل .	٤ – الراوى شبه العليم يقوم بالسرد مقتصرًا على وصف ما يمكن لأى شخص القيام به .

٦ – ٣ – ١ – السّرد باستخدام ضمير المتكلم المفرد :

لقد تم حل المشكلة الخاصة بطبيعة الشيء الذى يجب على الرّاوى أن ينتقيه ليقصه علينا وكان هذا من خلال استخدام وجهة نظر الـ «أنا» . والانتقاء منطقى فكل هذا الذى لم يدخل دائرة الوعى لدى الراوى ليس بالضرورة أن يدخل فى عمله القصصى . فالسّرد باستخدام ضمير المتكلم المفرد له مزاياه وعيوبه ؛ فمن بين مزاياه هو إقناع القارئ باحتمالية وقوع الحدث : وفى الحياة العامة نجد خير دليل على ذلك :

ألسنا نميل إلى تصديق التقارير المباشرة من موقع الحدث أكثر من ميلنا إلى تصديق الشائعات ؟ ربما كان الأمر كذلك ، لكن الحياة فى القصة القصيرة هى حياة غير عملية . هناك عمليات سردية قصصية يستخدم فيها ضمير المفرد المتكلم ومع ذلك فهى غير قابلة للتصديق : منها القصص الخيالية والهزلية والتى يرويها الكذابون («الفوضى» لخوان رولفو ويلكوك J. R. Willcock) إذن فإن «الأنا» وحده لا يكفى لإقناعنا ، وبالتالى فإن مهمته هى التدليل على أن نية المؤلف هى جعل الرّاوى يتحدث كأنه بطل الأحداث أو شاهد عليها .

إن كلمات مثل «أنا» «ملكى» «إلىَّ» ... كلها تشير إلى علاقة حميمة والقصة القصيرة المكتوبة باستخدام ضمير المفرد المتكلم هى إذن شديدة الذاتية . إذ يفترض أن الكاتب عندما يقوم بتفويض الراوى سلطة الحديث فهو لا يفعل ذلك من أجل أن يقص شيئًا لا وجود له فى ضميره . إن باقى الشخصيات الموجودة فى القصة القصيرة ما هى إلا أشياء فى دائرة وعيه وهذا من منظور الراوى الذى يتحدث باستخدام ضمير المتكلم المفرد (كالصور التى تدور بذهنه والكائنات المتخيلة الذين يقومون بأداء دورهم فى الخيال ... وهكذا) . كما أن سلطته تقتصر دومًا على ما يعرفه وعندما يشارك الراوى فى الحدث الذى يصفه لنا متخذًا دور البطل فما يقوله لنا ليست له إلا قيمة نفسية ولا نستطيع أن ننتظر منه أحكامًا موضوعية بشأن باقى أبطال العمل القصصى . وإذا ما قام هو بإصدار أحكام بعيدًا عن الحدث فإننا نتساءل كيف عرف ذلك ولماذا كان متواجدًا فى هذه المرحلة أو تلك ؟ كما أن من الشائع أن يقوم الراوى البالغ باستدعاء مشهد من طفولته ويفهم ما كان عسيرًا عليه فهمه فى طفولته وفى هذه الحالة نرى أمامنا «أنا» يتحدث عن «أنا» آخر رغم أن كلاهما ينسب لنفس الشخص . فى قصتى القصيرة «عيون» (عيناى تقومان بالتلصص وهى فى الدور السفلى) (B) . وإيجازًا للقول نجد أن هذا الرّاوى يتحدث عن نفسه وهو فى دائرة الحدث الذى يرويه وهو فى هذه الحالة يقوم بدور البطل الرئيسى أما باقى الشخصيات فأدوارها ثانوية . أو أن «الأنا» الخاصة به هى لشخصية غير رئيسية أى شاهد على الأحداث الهامة الصادرة عن البطل .

٦ - ٣ - ١ - ١ - الرّاوى - البطل :

يقوم الكاتب بعملية السّرد مستخدمًا «أنا» إنه الضمير الخاص بالرّاوى وهذا الأخير يستخدم الضمير المذكور ليقص ما وقع له وبمقولة أخرى فإن الكاتب أفاد من شخصيته الرئيسية لتتضمن القصة القصيرة وجهة نظر «أنا» ويقوم البطل باستخدام مفرداته اللغوية ليروى ما يشعر به وما يفكر فيه وما يفعله ، إنه يقص علينا ما يلاحظه ومن يلاحظه . إنه شخصية رئيسية تسهم ملاحظتها لكل ما يجرى حولها بما فى ذلك

لأحداث التى تقع من الشخصيات الثانوية ، فى تشكيل القاعدة التى على أساسها يكتسب ما يقصه صفة الاحتمالية . ويمكن أن يتسم هذا النوع من السرد بالموضوعية ويقتصر على الظواهر الخارجية والدرامية إذا ما تمثل دور الراوى فى سرد ما يفعل ويرى . ويمكن أن يحدث العكس أى أن يكون السرد ذاتيًا وداخليًا وتحليليًا وهذا عندما يفصح لنا البطل عمّا يفكر فيه وعن مشاعره وخيالاته وميوله . إذ تتمثل أحداث القصة القصيرة فى النشاط الذى يقوم به الراوى – البطل . وأحيانًا ما يتم حبك القصة القصيرة بدهاء كبير لدرجة أن الراوى قد يظهر أمامنا وهو يقص شيئًا لا يعرفه (فالقارئ أكثر قدرة على المعرفة والفهم من فتى قصة «مكاريو» لخوان رولفو ، وأكثر من الملاكم فى قصة «الثور الصغير» لخوليو كورتاثار (J. Cortazar) ويمكن ألا يرى البطل شيئًا فى موقف معين حينئذ يتمتع القارئ بوضع متميز فهو يرى ويفهم بينما البطل لا يرى ولا يفهم . وفى العديد من هذه القصص القصيرة نجد أن البطل يعترف فى النهاية بعماه .

عندما يتحدث الراوى – البطل إلى نفسه فإننا نسمع حواره الداخلى الذى يتألف من مجموعة انطباعات يقوم بسرد ما يجرى حوله . وإذا ما أخذ يتذكّر يتحول حواره الداخلى إلى مجموعة من الذكريات ويقوم بربط الأحداث الماضية بتجربة الحاضر . وإذا لم يشر إلى الحاضر ولم يتذكر الماضى عندئذ يكون الحوار الداخلى هو النواة الأساسية فى القصة القصيرة (١٧ – ١٠ – ٢) وإذا ما كانت القصة القصيرة عبارة عن حوار داخلى مباشر فهذا يعنى أن تلك هى آخر النقاط لقيام الراوى – البطل بالتعبير عن وجهة النظر ، وبذلك لا تتخلل القصة القصيرة أى إشارة تتخطى حدود دائرة الرؤية الـ «أنا» . ومن الطبيعى أن تكون الأحداث عبارة عن خلط عقلى وأوهام وأحلام اليقظة .

ليست مهمتى أن أعدد المزايا أو العيوب التى تتخلل قصة قصيرة يقوم البطل فيها بعملية السرد بل هى مهمة المنظّرين . وأحيانًا ما يوصى هؤلاء بأن تكون قابلة للتصديق «كنت هناك» «رأيته» «خَطَر لى» – كما يقولون - كل هذه العبارات هى بمثابة ضمانات مقنعة . ومع هذا يمكن الاعتراض على النقاد بالقول بأن القصة القصيرة التى يسردها البطل تكون أحد أمرين : إذا ما كانت عبارة عن مغامرات خطيرة فإن نقطة الضعف فيها هى تقليل توقعات القارئ ذلك أننا نعرف مسبقًا أن البطل لابد وأن يتجاوز كافة العقبات والمحن . وهذا يحدث إذا ما كانت القصة واقعية ، فإن دخلت عالم الخيال يمكن أن يستمر البطل فى العملية السردية حتى بعد موته مثلما نجده فى قصة «الشبح (أ) . ومن نقاط الضعف أيضًا – طبقًا لمقولة المنظرين – هى أن البطل – الراوى الذى يرتكب حماقة عدم التواضع فيقوم بالثناء على نفسه أو التفاخر بأفعاله

السيئة . ومع ذلك يمكن الاعتراض عليهم بأنه ربما كان القصد من ذلك إعطاء صورة عدم التواضع (أنظر مارتا ليونش Marta Lynoch قصص ملوّنة) أو صورة إنسان ملعون (أنظر ريكاردو بيجليا R. Piglia في المقْلاع) وإجمالاً لما سبق نرى أن التنظير بذكر المزايا والعيوب إنما هو أمر مثير للجدل . أما الأمر المُسلّم به فهو درس التاريخ والذى يقول بإمكانية كتابة قصة قصيرة ممتازة من أى منظور (الملاحق) .

٦ - ٣ - ١ - ٢ - الراوى - الشاهد :

هذا الراوى يتحرك أيضًا داخل القصة القصيرة ، فهو يسرد مستخدماً ضمير المتكلم وهو يشارك بدرجة أو بأخرى فى الحدث لكن الدور الذى يقوم به هامشى وليس رئيسياً . إنه دور الشاهد الذى قد يكون صديقًا قديماً أو أحد الأقرباء أو جار أو مجرد أحد المارة فيستخدم ضمير «أنا» ليقصّ ما حدث لآخر . فالدكتور واتسن - على سبيل المثال - يقص علينا مغامرات شيرلوك هولمز ، التى يشارك هو فيها أيضاً . ورغم ذلك فهو يقص علينا مغامرات شخصية أكثر أهمية منه حتى فى تلك الحالات التى يمكن أن نراها فى الحياة اليومية والتى يتضح منها أن الشاهد أكثر أهمية من البطل ، فهذا أكثر أهمية منه فى إطار القصة القصيرة . فالملك هو أكثر أهمية من رعاياه لكن إذا ما كان الملك فى وضع الشاهد ليقص ما يقوم به أحد الرعايا فإن البطل فى نظر القارئ هو الرعية وليس الملك .

إذن فالراوى - الشاهد شخصية ثانوية تقوم بمراقبة الأحداث الخارجية التي تقع للبطل ويمكن له أيضًا أن يلاحظ الأحداث الخارجية التى تقع لشخصيات أخرى لها صلة بالبطل . إنه - الراوى الشاهد - شخصية مثل أى شخصية أخرى كما أن معرفته بالحالة النفسية لباقى الشخصيات محدودة جداً فهو لا يكاد يعرف ما يمكن أن يعرفه إنسان عادى فى موقف طبيعي ولا يمثل مركز الأحداث لكنه يعرف ما يجرى لأنه كان هناك لحظة - وقوع الحدث أو أنه مستودع أسرار البطل أو لأنه يتحدث مع شخصيات على علم بما يحدث وهكذا يتلقى شواهد تهيئ له إكمال مجموعة الأخبار ليفهم إجمالى الحكاية . فى قصة «الآله» لـ "H. A. Murena" نجد أن الراوى الشاهد يقول : «لقد قصوا علىَ حكاية يمكن ألا تكون واقعية ومع ذلك يمكن تصديقها .... فمن يقص علىَ الحكاية يتذكّر أن من قصّها عليه ذكر أنه رأى كراوس وهو يتجه إلى منزله ....» فما يفعله الراوى - الشاهد هو الدور الأقل أى أنه هنا يقوم بالاستنتاج إذ أن تدخله يقتصر على قراءة الخطابات والمذكرات الشخصية والأدوار . كما يتدخل أيضاً بمراقبة الإشارات أو متابعة آثار الحدث . ورغم أن الراوى - الشاهد يمكن أن يفصح عما يفكر فيه فإن أفكار البطل هى الأكثر أهمية وهى التى يفلت زمامها من بين يدى الشاهد . هذا الراوى الشاهد يمكن أن يكون شديد الموضوعية أو شديد الذاتية ، ذلك

أنه لما كان شخصية ثانوية تقف على هامش الأحداث التى تُسْرَد يمكن له أن يبتعد عنها ويراقبها مراقبة شاملة محاولاً تفسير مضمونها ويمكن أن يزداد اقتراباً منها لدرجة التصاق عينيه بها راوياً التفاصيل ذات الدلالة . أو أن يقوم بتقديم موجز لما فَهِمَه فى رؤية سريعة أو أن يعرضه علينا بشكل مثير (الفصل الثامن - البند الثالث) وعلى أى الأحوال فهو شاهد على أحداث بعيدة عنه .

٦ - ٣ - ٢ - السّرد باستخدام ضمير الغائب :

كان ما سبق أن عرضنا له فى البنود ٣ - ١ - ١ و ٣ - ١ - ٢ من هذا الفصل أن الرّاوى أحد شخصيات القصة القصيرة التى يرويها مستخدماً ضمير المتكلم المفرد . وسوف نعالج فى السطور التالية وجهات نظر الراوى الذى يستخدم ضمير المفرد الغائب ليسرد وهو خارج دائرة القصة القصيرة . إننا إذا ما قرأنا استخدام ضمير الغائب (هو ، هى ... إلخ) فهذا يعنى أن من ينطق به هو «أنا» إنه «أنا» مجهول ، أى الأنا الخاص بالراوى المستتر . وفى هذا المقام هناك درجات نسبية وتفاوت فى ظهور ذلك «الأنا» ، إنه نوع من «الأنا» المحايد الذى يظل كقيمة أدبية فى حد ذاته ويقوم برصد الأحداث مثله مثل كاميرا سينمائية تعمل بمفردها . إنه «أنا» يتدخل بطريقة لَمّاحة ورصينة فى الأحداث . إنه «أنا» ذو تدخُّل سافر ... وعندما يتوجه «الأنا» بالحديث إلى القارئ (أنت أيها القارئ) ويتكلم عن شخصيات القصة مستخدماً ضمير المفرد الغائب فإن الألفة الظاهرية مع القارئ لا تنفى أن علمه بدقائق حياة الشخصيات ضئيل . إنه مثل إله قادر على الحوار مع القارئ دون أن يفقد سمة الحضور الطاغى .

٦ - ٣ - ٢ - ١ - الراوى - العليم ببواطن الأمور :

إن العلم ببواطن الأمور صفة إلهية وليست إنسانية . وعالم الخيال الأدبى هو العالم الوحيد الذى يمكن أن نقول عن الراوى فيه أنه قادر على معرفة كل شىء . وهنا علينا أن نقرّ) بأن الراوى العليم هو القدير الذى يعرف كل شىء (ومع هذا لا يمكن لنا تخيلّه وهو يحمل صفات الخلود والوجود فى كل مكان التى يطلقها علماء الدين على الله ، ذلك لأنه الراوى تجد نفسه مجبراً على النطق بكلمات ولا يعرف فى هذا الوضع النسبّى إلا ما كان قبلاً وما كان بعد ذلك من هنا وهناك .) هذا الإله الصغير الذى أبدع كوناً مصغّراً لهو قادر على تحليل إجمالى خلقه ومخلوقاته . وهو متخذ موقعه خارج دائرة القصة قادر على تحليل كل ما يحدث فى الداخل ولا يحده فى ذلك الزمان أو المكان فيلتقط ما هو آنى ومسار الأحداث والعظيم والحقير والأسباب والأهداف والقانون والصدفة .

إن الراوى العليم هو مؤلف له سلطته التى يقرر منها على القارئ (وهذا ينصاع لها إذ يفترض بشكل تلقائى أن الحكاية قد شاهدتها عقلية مسيطرة) فهو يحدد ما تشعر به

كل واحدة من الشخصيات أو ما تفكّر فيه أو تريده أو تفعله . هو أيضًا يشير إلى أحداث لم تعشها أى من الشخصيات . ويقوم بعملية الانتقاء بحرية كاملة . يتحدث وقتما شاء سواء عن البطل أو عن الشخصيات الثانوية ، ويقوم بتدريج المسافات فأحيانًا يقوم برسم صورة بانورامية عن الحياة الإنسانية وأحيانًا أخرى يركز الضوء على مشهد بعينه مستقصيًا كل تفاصيله . وإذا ما شاء نقل لنا انطباعاته عن كل ما يحدث . إنه يفعل ما يريد ، فإن شاء عرض علينا موقفًا بشكل موضوعى دون أن يدخل فى وعى الشخصيات أو أن يختار من هذا الوعى نقطة محددة لها تأثير مؤقت يستخدمه للوصول إلى هدف خاص أو أن يقوم بمراجعة أنشطة الوعى لدى البطل دون عناية كبيرة بالإطار الاجتماعى اللهم إلا حوارات قصيرة وبعض التفصيلات الأخرى أو أن يقوم بِمَسْرحة الأحداث على طريقة رجال المسرح أو أن يقوم بإلقاء الخطب على طريقة كاتب المقال أو يصنع كاميرات بها مرايا وعدد تتولى استرجاع الزمان ... إن الراوى – العليم إله متقلب الأهواء وهذا هو ما شعرت أنا به عند كتابة قصتى القصيرة (الساحر ورجل الدين والشبح) «لـ» الراوى العليم قادر على النفاذ بعمق فى ضمير ووعى شخصياته ليجد ذلك الشىء الذى تجهله الشخصيات نفسها ، ذلك أن الشخصيات لا تظهر دومًا فى العمل الأدبى كما ترى نفسها ولا حتى كما يراها الجيران . وبنوع من الشفافية الروحية يمكن للراوى العليم أن يسرد علينا الإطار الموضوعى الذى تعيش فيه الشخصيات وخفايا ملامحها الشخصية . ويمكن أن يصل إلى أبعد من هذا بدخوله منطقة اللاشعور لصنائعه فلا شىء يستعصى عليه : فيشير إلى الكوابيس وحالات الهذيان والإغماءات وخبرات الطفولة المنسية والميول الوراثية والمناطق المعتمة فى الغرائز والأحاسيس والمشاعر وكذا الأسباب التى تجعل الشخصيات تفكر وتشعر بطريقة ما . هذا الراوى – المستتر الذى يشير إلى كل واحدة من الشخصيات مستخدمًا الضمير «هو ..» عادة ما يستنفد تكنيك التتابع النفسى . وعندئذ تبقى الأحداث تحت سطح التيار وترتعش أشكالها وألوانها كأنها صورة أغانى يتم أداؤها تحت موجات أحد الأنهار . وسوف نرجئ دراسة تكنيك «التيار النفسى» للفصل السابع عشر ذلك أنه مستقل عن دراسة وجهات النظر التى نحن بصددها فى هذه السطور .

٦ – ٣ – ٢ – ٢ – الراوى شبه العليم :

لنفترض أن الرّاوى العليم الذى تحدثت عنه قرّر التنازل عن بعض من علمه اللدّنى ويجعل قدرته شبيهة بقدرة الإنسان . عندئذ نجد أنفسنا أمام وجهة نظر الراوى شبه العليم – فعملية العلم الكامل ليست قائمة فهو لا يدخل عقول شخصياته ولا يخرج بحثًا عن تفسيرات ليكمل لنا صورة ما حدث ومع ذلك نقول إنه شبه عليم إذ أنه قادر

على متابعة شخصياته حتى فى أدق تفصيلات حياتها - وجودهم فى غرفة غامضة ، أو جزيرة فاصلة أو فى صاروخ للوصول إلى القمر - أو أن الفرصة متاحة أمامه للتلصص عليها من وراء ستار فى الوقت الذى تقوم فيه هذه الشخصيات بعمل شيء حاسم يؤثر على مسار القصة القصيرة . ولنتصوّر قصة قصيرة حيث يوجد سجينان محبوسان فى أحد السجون . فلا أحد قادر على أن يراهما . ومع ذلك فالراوى - الحاضر وغير المرئى كأنه إله - يصفهما مستخدماً ضمير الغائب . إذن فهو على علم كاف ليعرف ما يدور بين اثنين من السجناء . يهمهم أحدهما ببعض العبارات فى أذن الآخر فيصف الراوى حركاتهما لكنه لا يستطيع سماع كلماتهما وبذلك يتحوّل الراوى إلى شبه عليم ببواطن الأمور (فالإنسان لا يمكن أن يصل إلى داخل هذه الزنزانة) وشبه إله (فالله لا يصاب بالصمم) أى أن علمه ببواطن الأمور غير مكتمل . إن الراوى شبه العليم ببواطن الأمور هو نصف إله يسير بين بنى البشر . فيخلع عن نفسه صفة الألوهية ويرتدى مسوح الإنسانية ويمكن أن تكون له علاقة بشخصياته - مثل القرابة أو الصداقة أو الجيرة أو محط أسراره - ويمكن أيضًا أن يكون مراقبًا غير مرئى . وأيًا كان وضعه فإنه يسرد علينا ما يريد بطريقة موضوعية رغم ما قد ينقصه من بيانات تتعلق بالحياة الحميمة للشخصيات . إنه يراقب الأحداث الخارجية فقط للشخصيات الثانوية . فمن خلال تعرف انطباعات شخص ما من تعبيرات وجهه وجسده ودموعه وابتساماته وشحوبه وحياته ... أى من خلال اللغة المرئية والمسموعة التى تصدر عن الشخصية ، مثلما نفعل تمامًا فى الحياة العادية بمعرفتنا لانفعالات أحد الناس إن هذا الراوى يشبه ما يقوم به أساتذة علم النفس السلوكى إذ يقتصر نشاطهم على مراقبة ردود الأفعال والسلوكيات .

من الواضح أن الراوى هو الذى يقوم بانتقاء ما يجب أن يُرى ويُسمع كما يعرف السبب فى اختيار موقف السيطرة على الوعى . ومن المنطقى أن يكون الرّاوى العالم ببواطن الأمور لكنه يفضل أن يُنسب للنوع الثانى . بينما تكون مهمّة القارئ - وليس الرّاوى - تفسير انفعالات الشخصيات من خلال ما يوافيه به الرّاوى من معلومات .

قمتُ فى السطور السابقة بإحداث تمييز بين الرّاوى العليم ببواطن الأمور والآخر شبه العليم بها وعلينا أن نوضح أيضًا الفرق بين هذا الأخير وبين الرّاوى الشاهد . فهذا شبه العليم ببواطن يراقب البشر من بعيد ومن الخارج إنه مراقب عادى لا يعرف أكثر مما يمكن أن يعرفه آخر بسماعه بعض العبارات ورؤيته بعض الحركات ورغم أنه قد يتخيل ما يدور فى ذهن شخصياته فإن هذا التخيّل لا يرقى إلى درجة اليقين وبالتالى يفضّل أن يصف لنا البوادر الظاهرية التى تخوّل له تصور الحالة المعنوية التى عليها الشخصية . وتتساوى معارفه بعالمه المتخيّل بمعارفنا نحن بعالم الواقع المحيط

بجيراننا . والفارق الواضح بين الرّاوى شبه العليم والرّاوى الشاهد هو أن الأول يستخدم ضمير المفرد الغائب عندما يقوم بعملية السّرد بينما يتخذ الثانى ضمير المفرد المتكلم . إلا أن كلاهما لا يمكن أن يعرفا الحالة النفسية للبطل أو البواعث الخفية لسلوكه . ومع هذا فإن الراوى شبه العليم تتوفر لديه حرية الحركة ليراقب شخصياته فى مواقفها الخاصة والتي لا يمكن لإنسان عادى أن يعرفها . وفى هذه النقطة نجد أن الراوى الشاهد ما هو إلا شخصاً عادياً فى دائرة القصة القصيرة وأن دائرة الرقابة لديه ضيّقة : إذْ يرى ما يمكن لأى فرد أن يراه وهو يعيش وسط الأحداث .

إننى لم أنته بعد من دراسة وجهات النظر فقد أشرت هنا إلى الأنواع الأربعة فى هذا المقام والتى تتصل بطبيعة العلاقة بين الرّاوى والمادة التى يقوم بسردها . أمّا ما بقى أمامنا لندرسه هى التوليفات التى تحدث بين الأنواع الأربعة سالفة الذكر وكذلك المواقف الوسيطة . وهذا هو موضوع الفصل التالى .

٧ - التحوّلات والتوليفات
فى وجهات النظر

٧ - ١ - مدخل :

يكلّف الكاتب الراوى بمهمة سرد حدث ما على القارئ ويستخدم الراوى واحدة من وجهات النظر الرئيسية الأربعة عندما يقوم بعملية السرد . وقد شرحنا وجهات النظر هذه في الفصل السابق ، وكان عرضنا نظرياً مصحوباً بمجردات صالحة عموماً لكنها لا تطبّق بشكل حرفى على قصص قصيرة بعينها وهذه النماذج تتغيّر بسهولة إذ يمكن للراّوى أن يختار وجهة نظر معينة ويظل متمسكًا بها طوال عملية سرد القصة القصيرة . ويجوز أن يختار أكثر من وجهة نظر باستخدام الواحدة تلو الأخرى أو التوليف بين أكثر من نوع منها . وطوال تاريخ فن السّرد القصصى نجد أن العلاقة بين الراّوى ومادته لم تأخذ أبداً الطابع المنطقى . فالتطبيق يأخذ طريقًا يختلف عن النظرية . فكل وجهة نظر تعنى وضع قيود من الناحية النظرية أما التطبيق فنجد حالات خروج على القيود المفروضة . والشاهد - نظرياً - لا يستطيع أن ينفذ إلى الأسرار الدفينة لأفكار البطل كما أن هذا الأخير لا يستطيع أن يعرف ماهية ما يفكر فيه الشاهد الذى يقف بجواره ويشاهد تصرفاته ، ومن الناحية العملية نجد أن كلاهما عادة ما يتحدثان إلينا عن أمور لا يمكن لهما معرفتها برغم استخدامهما لضمير المفرد المتكلم ورغم ظهورهما بسلطة زائفة تؤكد علمًا - مستحيلاً - ببواطن الأمور .

وعلى مدى قرون عديدة نلاحظ أن الروّاة قد مارسوا مهامهم دون أية عناية تذكر بوجهات النظر وهذا ما حال دون ظهور أعمال كبرى وعظيمة . لكنه فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين - أى جيل هنرى جيمس - ازداد وعى الروّاة بتكنيك وجهات النظر واستخدموه بمهارة ، ثم أعقبت هذه الآونة فترة أخرى قاموا فيها بالتجريب - جيل ويليام فالكنر وما بعده - وبحثوا تنوع وجهات النظر وتعددها . أسهمت هذه المحاولات فى وضع معالم على الطريق الملىء بالتحولات والتوليفات . وإذا ما كان المؤلف قد أخرج من جعبته هذا الراّوى الذى يقص من منظوره الخاص

فهذا الآخر بدوره يتمتع بالحرية فى أن يضم إلى منظوره وجهات نظر أناس آخرين قد لا يستمرون فى نفس الموقف فأحياناً يقومون برحلات ذهاب وعودة بشكل مكرر . ومن الطبيعى أن تؤثر على القارئ وجهات النظر المتعددة هذه ورغم ذلك فمنطق القارئ هو أن يقوم الرّاوى بتنظيم أدائه الأسلوبى وبناء القصة القصيرة إذ بعد أن تخيلّها ونفذّها فى البداية مستخدماً ضميراً معيناً قام بإحداث تغيير مفاجئ وأخذ يستخدم ضمائر ليس لها ما يبررّها . ورغم هذا هناك قصص قصيرة شهيرة لم تتم فيها عملية الضبط الأسلوبى فهل سنحتج على ذلك باسم الأصول النظرية ؟ إن كل راوٍ مسئول على قراراته ولنحكم على قصته القصيرة بحسب النتائج : فليست هناك مفاهيم ثابتة ذلك لأنه لا توجد وجهة نظر أفضل من الأخرى . وأن يتمسك المرء بالفعل بما يقول نظرياً فليس هذا بموقف أفضل من عدم الالتزام . وعلى أى الأحوال فالقضية الرئيسية تكمن فى مدى الصلاحية الجمالية للتحوّلات والتوليفات فى وجهات النظر . ولما كان وجود وجهة نظر يعنى فرض قيود معينة فإن أفضل منظور هو التالى : اختيار وجهة نظر بها القليل من القيود لتسليط الأضواء المناسبة على بعد معين يُرَاد إبرازه فى القصة القصيرة . ورغم ذلك فوجهة النظر هذه مثيرة للجدل فجودة قصة قصيرة لا ترتبط بالضرورة بوجهة النظر المستخدمة فيها . فكل من قصة «المَعْبَر» للمؤلفة لويسا مرثيدس ليبنسون L. M. Levinson وقصة «قال يا أمّى» للكاتب روجر بلا Roger Pla هما من القصص القصيرة الرائعة ومع ذلك استخدمت فيهما أحياناً وجهة النظر . ففى القصة القصيرة الأولى «المعبد» نلاحظ وجود الراوى العالم ببواطن الأمور الذى قص علينا الحيلة الخاصة لكل من المرأة والزوج والعاشق (مثلث الانفعالات والموت) ثم يتحوّل فجأة إلى الرّاوى الشاهد الذى لا نعلم عنه شيئًا : «كان الشيزلونج المعلق لا زال يتأرجح عندما وصلت أنا الساعى المسكين ..» . وفى «قال يا أمى» يُلاحظ أن الرّاوى يسرد علينا مستخدماً ضمير المتكلم لكنه ليس البطل ولا الشاهد لكنه يُعَدّ بمثابة شبح أنانى له مصور كامل ويقوم بوصف أدق المشاعر للّصوص ورجال البوليس أثناء عملية تبادل إطلاق الأعيرة النارية : أى أنه «أنا» غير عادى . إذن نصل إلى نتيجة تقول بأن هناك قصصاً قصيرة جيدة دون أن يكون لها منظور جيد . فما ينبغى النظر إليه هو الإبداع الفنى وليس النظرية النقدية . فلا أحد سيعير شديد اهتمامه بناقد أثار غضبه ثبات وجهة النظر أو تحركها فى قصة قصيرة جيدة . لكن لا أحد ينكر عليه حقه فى استخلاص وجهات النظر القائمة وتبويب التوليفات والتنقلات وكيفية الاستخدام .

علىّ أن أعترف أنه بالرغم لعرضى لوجهات النظر الأربعة فى الفصل السادس البند الثالث فلا زلت أواجه عقبات كثيرة إحداها أن وجهات النظر – بما فيها من استخدام الضمائر الشخصية والأزمنة – تعمل بطريقة مختلفة وهذا طبقًا للكون الذى

تقدمه القصة القصيرة هل كون واقعى أو غير واقعى . (أنظر الفصل الرابع عشر - البند الرابع) فهناك فرق بين أن تأخذ القصة القصيرة بيدنا لنتأمل الأمور ونتدبرها من منظور واقعى وبين أن نكون أمام عالم خيالى تجبرنا شخصياته وأحداثه والأماكن الخاصة به على التفكير بطريقة أخرى . ووجهة النظر التى تتضمنها قصة قصيرة واقعية يعرضها الراوى (الذى يسير وفق المعايير المنطقية) وتأتى الصعوبة عندما نحاول توصيف وجهة النظر فى قصة قصيرة خيالية ذلك أنه بزوال كافة المعايير الطبيعية والمنطقية فمن المشروع أن تتحوّل شخصية ثانوية إلى شخصية البطل العالم ببواطن الأمور كأنها فى ذلك أفضل من شخصية إلهية قديرة . فالرّاوى فى قصة قصيرة خيالية هو عبارة عن روح لها مطلق الحرية وليست مطالبة بشرح التغيير فى وجهة النظر الذى قد يطرأ . وقد تناولت فى قصصى القصيرة الخيالية هذه التناقضات ، فهناك إله فى القصة القصيرة يستخدم وجهة نظر الرّاوى - البطل ولذا تستخدم ضمير المتكلم المفرد فهل فقد بهذا الصفة الإلهية «العليم» ؟ ولنعرض الآن حالة قصة قصيرة استخدم فيها ضمير الغائب والبطل فيها إله : فإذا ما كان الرّاوى إنسانًا يقوم بعملية السّرد من خارج القصة بأن يعرض علينا مغامرات إله فإننا نجد أنفسنا أمام أمر غريب وهو أن أحد البشر أكثر علمًا من كائن إلهى . ومتى يحتفظ الكائن الإلهى البطل بصفته «العليم» فعلينا أن نفترض أن هناك من هو «أعلم» منه أى إلها علويًا . هناك صعوبة أخرى ألا وهى الربط بين «وجهات النظر» ذات الطبيعة الرمزية بالضمائر الشخصية» ذات الاستخدام الرمزى أيضًا . فمفتاح وقوانين وجهات النظر يختلف عن المستخدم فى الضمائر الشخصية وهذا ما سوف نراه فى السطور التالية .

٧ - ٢ - التوتر بين وجهات النظر والضمائر الشخصية :

تذكّر عزيزى القارئ أننى بدأت عرض الموضوع بالسؤال التالى : من الذى يقصّ ؟ وقلت بعدها إن السّرد مثله مثل الحوار الذى هو عبارة عن دائرة اتصال تستخدم فيها بعض الضمائر التى تشير إلى الشخص الذى يتحدث «أنا» وإلى الشخص الذى يدور الحديث معه «أنت» وإلى من يتم الحديث عنه «هو» . وفى كل من القصة القصيرة والجملة التامة هناك دائمًا «أنا» يتوجه بالحديث إلى شخص بعينه «أنت» ليسرد عليه «عنه» . ولما كانت هذه الضمائر الشخصية تستخدم فى القصة القصيرة على أساس أنها اصطلاحات لغوية فإنها تتسم بالخداع وعدم الدقة وسوف أقوم بإثبات ذلك فيما يلى :

٧ - ٢ - ١ - الـ " أنا " إطار لـ " هو " :

لنأخذ مثالاً على ذلك قصة قصيرة يتم فيها استخدام «ضمير الغائب» (هو ، هى ، هم ، هن) فنجد أنه يشير إلى الشخصيات ، لكن إذا ما تحدّث الراوى قال «أنا» . لكن

أحيانًا ما يقوم الراوى الذى يقوم بالقص من خارج دائرة القصة القصيرة باتخاذ قراره بالتدخل المباشر فى روايته وحينئذ يستخدم الضمير «أنا» . وقبل ذلك كنا على قناعة بأن عملية السّرد تتم بطريقة موضوعية لكن سرعان ما خرج علينا الـ «أنا» الذى يهدد بجعل كل شىء ذاتيًا . ومع كل ذلك فوجود هذا الـ «أنا» لا يعنى بالضرورة أن وجهة النظر السائدة فى عملية السّرد هى منظور الراوى البطل أو الرّاوى الشاهد (٠٧٠٥) .

إن الرّاوى يقوم بالقص مستخدمًا ضمير المتكلم (سوف أبلغُكَ عزيزى القارئ بظروف اغتيال راؤل ...) لكنه يقص أيضًا مستخدمًا ضمير الغائب (كان راؤل فى إجازة عندما اغتالوه) فكيف يمكن وضع توصيف لهذا التعقيد ؟ إن الأمر مرتبط بشيوع ذلك الاتجاه فى القصة القصيرة التى تُروَى وفى الأهمية التى يوليها المؤلف له إذ يمكن أن يكون ذلك الـ «أنا» تدخل مؤقت وعلينا بالتالى أن نحسن قياس درجة هذا التدخل بدءًا من التدخل السافر وانتهاءً إلى ما هو شديد التخفّى .

ومن الروتينيّات الفلكلورية القديمة والحديثة استخدام صيغ ضمير المفرد المتكلم كإطار للقصة القصيرة التى تروى بضمير الغائب . إنها صيغ افتتاحية «هل تريد أن أحكى لك حكاية عن ... ؟» وهناك صيغ للختام «ثم ذهبت عبر طريق ضيّق» وهذه الصيّغ عادة ما تظهر بطريقة محبوكة فى القصص القصيرة الأدبية إذ تعطى للقصة التى حدثت فى الماضى طابع الوقت الحاضر . وتتألف وظيفة الإطار فى ضم العالم الداخلى الذى يتم تصويره فى القصة القصيرة إلى العالم الخارجى الواقعى واليومى حيث نجد فردًا ما يقص آخر أمرًا من الأمور . وهكذا نجد أن القصص القصيرة التى تجرى أحداثها فى أزمنة غابرة وأماكن بعيدة يظهر فيها الـ «أنا» الخاص بالراوى أو «أنا» آخر كان قد ظهر فى بداية القصة وأخذ على نفسه عهدًا أن يحدّثنا عن نفسه ثم اختفى كأنه شبح وتركنا فى مواجهة أحداث حيث لا نرى أشخاص آخرين إلا «هو» . إنه الأنا الإطار البعيد عن العملية القصصية (٠٧٠٥) .

٧ - ٢ - ٢ - الكثير من " الأنا " سلكها " هو " فى عقد :

هناك نوع من القصص القصيرة يشد الانتباه لقرابته وقلته ألا وهو الذى يستخدم فيه ضمير الغائب لتقديم سلسلة من الروايات مستخدمًا ضمير المتكلم . إنها روايات كثيرة يضمها خيط واحد هو وحدة الموضوع . ففى مكان ما - حانة أو عربة قطار ... إلخ - اجتمع عدد من الأفراد ، فيقوم الراوى بالعملية الوصفية باستخدام ضمير الغائب ويستخدم ضمير الغائب فى سرد شىء حدث وأدى إلى جريان حوار بين هؤلاء الأفراد ؛ فيقوم واحد منهم بسرد أحداث مشابهة أو قريبة الشبه . والمنهج الذى يستخدمه الراوى عندما يقوم بإيجاز

آراء الأفراد يؤكد على شيوع الحادثة ويحدث تأثيراً شاملاً أقوى من مجرد ضم الروايات المختلفة بعضها إلى بعض (أرجو ألا يحدث هنا خلط بين هذا التكنيك وبين البناء القصصى القائم على توليفة تستخدم تركيبة عامة على طريقة قصة «دى كاميرون» لبوكاكثيو ذلك أن هذه القصة تتضمن عدداً من الأفراد يقوم كل واحد منهم بسرد قصة مستقلة عن الأخريات .) أنظر الفصل الحادى عشر - البند الخامس - النقطة الأولى) .

٧ - ٢ - ٣ - " الأنا " المقلوب :

فى القصة القصيرة لأوراثيو كيروجا H. Quiroga بعنوان «الرجل الميت» نجد راوياً - العالم ببواطن الأمور - يقوم بوصف حالة الاستغراب الناجمة عن الموت غير المتوقع لإنسان انزلقت قدماه فانغرس فيه سكين وأخذ يعانى سكرات الموت . فالراوى يتأمل البطل وهذا بدوره يتأمل نفسه أحياناً كأنه ينظر إلى نفسه وهو بعيد عن جسده . وفى النهاية يتأمله الراوى من خلال عيون أحد الخيول . وتاريخ كتابة هذه القصة القصيرة يرجع لعام ١٩٢٠ م . وفى عام ١٩٢٣ كتب كيروجا قصة أخرى بعنوان «الذباب» وهى تعتبر تعقيباً على «الرجل الميت» . الموقف هنا شبيه بالموقف السابق - إذ أنه رجل يتعرض لحادث ويعيش سكرات الموت . لكنه إذا ما كان قد سرد علينا شيئاً غريباً مستخدماً الضمير الثالث (الغائب) فإنه الآن أى الراوى البطل يروى لنا هذيانه . أى أن المحتَضر يتحدث مستخدماً ضمير المتكلم ، فلقد أصيب بكسر فى العمود الفقرى وفجأة رأى نفسه « .. ذلك الإنسان الجالس ...» ، «ومن أى زاوية ، أى أياً كانت وجهة النظر فإن أى فرد يمكن له أن يتأمل ويرى بوضوح شديد ذلك الرجل الذى توشك حياته على الانقضاء» فيتحول الهذيان «الأنا» للراوى - البطل إلى «الأنا» الخاص بذبابة «أنا لا أشعر أننى فى موضع ثابت على الأرض ... أشعر بالحرية فى التنقل من مكان إلى آخر وكذا حرية الزمان إذْ يمكن لى أن أذهب إلى هنا وهناك ... يمكن أن أرى الأشياء من على بعد شديد كأنها ذكريات أمد بعيد ، كما يمكن أن أرى بجوار جذع الشجرة دمية لها عينان لا تطرفان ، أى «خيال مآتة ، له عينان زجاجيتان وسيقان متصلبة» . «وأطير ثم أهبط مع زميلاتى على جذع شجرة تهاوى وتساعدنا أشعة الشمس بحرارتها على إحداث التجديد الحيوى» لقد تحول الراوى البطل إلى ذبابة مثلما حدث لـ "Axolotl" لخوليو كورتاثار J. Cortazar الذى تحول إلى مارد يتأمله . ومن النادر أن يحدث تحول لـ «الأنا» الخاص بـ «كينكون» - تأليف ميجيل بريانت Miguel Briante - فالراوى كأنه قد استيقظ من حلم ، يشعر بأنه يولد ، ثم يقوم فرد ما ويضع على لسانه الجمل الضرورية ، وهو حديث الولادة ، ليقوم بالسرد القصصى - مستخدماً ضمير المتكلم - لحياة كينكون . أى أن التحول يكون من «أنا» لا حول له ولا قوة إلى «أنا» بطل .

٧ - ٢ - ٤ - دمج الكثير من " الأنا " :

قام الراوى بإخفاء نفسه جيداً لدرجة يشعر معها القارئ بأن القصة القصيرة تروى نفسها بنفسها من جراء دمج الحوارات الداخلية لشخصيات متعددة . ويستخدم خوليو كوتاثار هذا التكنيك فى قصته «الآنسة كورا» إذ تُجرى عملية جراحية للفتى بابلو : وتتعقد الأمور أثناء العملية فيكون التنويه بأن بابلو لن يعيش بعد العملية ؛ فى هذه القصة نجد هناك تناوباً بين الحوار الداخلى لكل من بابلو ووالدته والأطباء والممرضة كورا . وأحياناً ما يبدو لنا أن هذه الحوارات الداخلية تتداخل فى بعضها البعض إذ ما نلاحظ عادة اختفاء علامات الترقيم ، وهذه هى النقطة التى لو أُخذتْ فى الاعتبار لعرفنا بدقة شديدة متى ينتهى الحوار الداخلى لأحد الشخصيات ومتى يبدأ الخاص بالآخر . على أن القصة تتضمن حالة فريدة من حالات ضم اثنين من الحوارات الداخلية باستخدام واو العطف ، لكن إذا ما وضعنا وراء هذه الواو عدة نقاط لعادت لنا حالة الدمج مرة أخرى . «جاءت ماما بعد فترة [يتحدث بابلو] و [...] أى سعادة فى رؤيته بحالة جيدة [تتحدث الأم]» يمكن إذن أن يكون موجوداً أكثر من «أنا» متراصين جنباً إلى جنب أو متداخلين مثلما هو الحال فى القصة القصيرة التى تحمل عنوان «قطيع الخيول» لـ هيكتور إياندى H. Eandi إذ نجد أن «أنا» الراوى يقدم صديقاً قديماً وهذا الأخير يقوم بدوره - مستخدماً ضمير المتكلم - بسرد قصة لقائه بالعجوز الذى يقوم برواية قصة حياته مستخدماً ضمير المفرد المتكلم .

٧ - ٢ - ٥ - الرؤية المجسّدة Estereoscópica :

هناك احتمالان : أحدهما أن الشخصيات ترى أحداثاً متعددة ، أما الثانى فهو أن ترى حدثاً واحداً . وعندما نكون أمام الاحتمال الثانى نجد أن الشخصيات تروى نفس الحدث ، ونحن لا نعلم أيها أجدر بالتصديق ، يحدث فينا الأثر الذى نطلق عليه «الرؤية المجسّدة . فالقصة هى جماع كافة الروايات . هناك احتمالان آخران . إما أن يكون هناك راوٍ بعيد عن الحدث يستخدم ضمير الغائب فإذا ما كان يريد الوصول إلى إحداث أثر الرؤية المجسّدة يمكن له أن يفعل أحد أمرين (أ) أن يترك الكلمة لعدة أشخاص حتى يقوم كل واحد منهم - مستخدماً ضمير المتكلم - بالحديث عن الحدث من وجهة نظره (ب) وإما أن يستخدم وجهات نظر عدة شخصيات الواحدة تلو الأخرى ويروى ما تعرف هذه الشخصيات لكنه يستخدم فى ذلك ضمير الغائب . (٦٠٨) والراوى فى هذه الحالة ما هو إلا العليم ببواطن الأمور لا لأنه يسيطر من علٍ على شخصياته بل لأنه أتى بالكثير من البيانات الواردة عن طريق رواية العديد من الشخصيات التى شهدت واقعة ما . وفى هذه الحالة يمكننا أن نطلق عليه وصفاً أكثر

من مجرد العليم ببواطن الأمور ألا وهو «الحاضر» دائمًا فى الصغيرة والكبيرة ومثال على ذلك نجده فى قصة «البطارية» لاستيلا كانيو E. Canto .

إن مصطلح «الرؤية المجسَّدة» ما هو إلا تعبير تشبيهى ، فإذا ما اخترنا مصطلحًا سمعيًا غير ذلك المصطلح البصرى يمكن لنا أن نتحدث عن قصص قصيرة لها أثر «كورالى» «الرؤية السمعية» وذلك عندما يقوم عدة أشخاص بسرد حدث معين فى إطار واحد وليس بشكل تتابعى . وقصة «الشهود» لـ هلين فيرّو H. Ferro تضم عدة روايات عن شاعر انتحر حديثًا : إنهم أشخاص يعرفونه لكنهم لا يتفقون فى رؤيتهم له .

٧ - ٢ - ٦ - رواية الحدث الواحد باستخدام أكثر من ضمير :

يقوم البطل بالسرد مستخدمًا ضمير المتكلم لكن هناك شخص ما يلتقط هذه الرواية ويستمر فيها مستخدمًا ضمير الغائب . وأحيانًا ما يعود البطل إلى الأخذ بخيط الأحداث من جديد وهذا معناه تغيُّر جديد فى وجهة النظر .

وفى إحدى قصص خوليو كورتاثار نجد هناك توافق بين الـ «أنا» و «هو» فى الدلالة على نفس الشخصية إنها قصة «لُعَاب الشيطان» إذ يشعر الراوى «ميتشيل» بأنه تحوّل إلى كاميرا تصوير فوتوغرافى وأن الصورة التى التقطها أخذت تتجسّد ودبت الحركة والحياة فى الشخصيات التى تضمها ، لكن من منظور الواقع نجد أنه ، أى المصوِّر الذى أخذ يتأمل الصورة ، يرى أنها غير واقعية . وبعد تلك التجربة التى لا تدخل العقل يستعد ميتشيل لرواية ما حدث فيحاول أن يتخذ وجهة النظر الأكثر مناسبة : «لا يمكن أن يعرف المرء الوسيلة المثلى لرواية ذلك وإذا ما كان عليه أن يستخدم ضمير الغائب أم ضمير المفرد المتكلم أو ضمير المخاطب أو أن يبتكر أنماطًا جديدة لن تخدم الأمر فى شىء فإذا ما أمكن أن نقول : *أنا رأهم يصعدون إلى القمر* أو يؤلمنى ويؤلمنا قاع العين أو «أنت هى المرأة الشقراء كانوا كالسحب التى تجرى أمام عينىَّ عينيك عيونكم» . إن الراوى يفضل تناوب ضميرين هما : «أنا» و «هو» فى الإشارة إلى نفسه والمؤلف أبيلاردو كاستيو A. Castille له مجموعة قصصية بعنوان «عالم اللاواقع» يستخدم فيها استراتيجيات مماثلة ففى قصته «إيريكا صاحبة العصافير» لا نعرف تحديد ماهية كل شخصية ، من يقوم بالسَّرد وعن من يتحدث ، وهناك حمىً فى استخدام الضمائر «أنا وأنت وهو عن نفس المصدر وكلها تشير إلى نفس الشخص وهو المدعو «هيرنان» وأحيانًا ما يقوم الراوى بمقاطعة هيرنان قائلاً له «حضرتك يا هيرنان ...» وفى النهاية يتضح أن هيرنان هو الراوى نفسه :

سمعت أن شخصًا كان يناديني باسمى

-- ياهيرنان

– ماذا تريدون – سألت .

والراوى الذى يظهر كشاهد على موقف مشين يتضح فيما بعد أنه البطل ،

وأكثر مما سبق شيوعًا نجده فى استخدام «الأنا» فى البداية ثم يؤتى بـ «أنا» جديد ليستمر فى السرد «فالضمير المستخدم هو نفسه لكن يستخدمه أكثر من فرد ، وسوف نقوم بتحيل هذا النوع من القصص القصيرة التى يصدر فيها اثنين من «الأنا» على لسان واحد .

٧ – ٢ – ٧ – " الأنا " المشار إليه Reminiscente :

إنه «أنا» عبارة عن «سيرة ذاتية عن بعد» فى قصة «ملكة الغابة» نجد أن "G" ، إحدى شخصيات العمل ، يطلق العبارة التالية متأملاً وهو يقص فصلاً من فصول حياته «ألاحظ الآن فقط وبعد عدة أعوام ، أننى لم أسمع أبداً لمعرفة أى «نوليت» أفكّر فيها «ومارثيل بروست هو أحد العمالقة في استخدام هذا المنظور المزدوج . فهو لا يلتقط لحظات الماضى كما حدثت (يمكن أن يُعَد استدعاءًا تلقائيًا) بل يقوم بتحليلها وتصحيحها وتبويبها وتحليلها من منظور لاحق ومعقد وخارج عن نطاق الزمن «وبالعقل ، عرفت بعد مرور وقت طويل أن ...» وعندما تعرض ليوسبيزر Leo Spitzer لبروست Proust اقترح مصطلحين لتحديد ملامح «الأنا» فالذى يعيش تجربة أطلق عليه "Erlebendes Ich" والأنا الذى يسرد "Erzählendes Ich" والتوتر أو حتى الصدام بين هذين «الأنا» عادة ما يكون ملموسًا وواضحًا فى القصص القصيرة على تأتى على صورة الذكريات (الثالث عشر – البند الخامس – رقم ٤) .

يقوم الرّاوى بسرد ما حدث فى الطفولة لكن يحدث ذلك بروح تتطابق مع ظروف المشيب لقد تغير به الحال كثيراً بمرور الأيام وكأننا به عندما يتحدث عن خبرات ماضيه «أنا» يتحدث عن «أنا» آخر . لكن هناك فرق هام . فعندما تكون هناك قصة قصيرة تسرّد باستخدام ضمير المتكلم «أنا» الخاص بالراوى – سواء كان البطل أو الشاهد – متحدثًا عن شخص آخر فإن منظوره محدود : إذ أنه يعرف نفسه لكنه لا يستطيع أن ينفذ إلى عقل الآخر . على أن «الأنا المشار إليه» عندما يتحدث عن الطفل الذى كان يعرف بالفعل كل شىء عنه . إذن فهو راوٍ عالم ببواطن الأمور عندما يتعلق الأمر بهذا الطفل غير أنه لا يستخدم ضمير المفرد الغائب «هو» بل «أنا» . وتساعده الذاكرة تحديد ماهية شخصيتين في مراحل حياتية مختلفة – فهل «الأنا المشار إليه» تتوفر لديه كل المزايا ؟ حسن ، فنظراً لأنه وصل إلى مرحلة النضج فتحمل المسئوليات الجديدة لتلك المرحلة من خلال ما تعلمه لا يكفى أن يقص حدثًا ما بل يجب أن يعكس لنا من خلال ما يكتب فلسفة الحياة التى جعلته يسترجع الماضى بعد مرور وقت طويل .

وعادة ما يبدأ الراوى «المشار إليه» عبارته بالحديث عن «أنا» ناضج ومن خلال هذا الإطار يرسم إطاراً آخر «للأنا» غير الناضح ابن الزمن الماضى .

٧ – ٢ – ٨ – ضمير المخاطب : المتلقى الداخلى Destinatario Interve :

رغبة منا فى عدم تعقيد صورة وجهات النظر الأربع الكلاسيكية علينا أن نتوقف قليلاً عن ضمير المخاطب مفرداً أو مثنى أو جمعًا أنت وأنتم وحضراتكم .

من الملاحظ أن الرّاوى رغم استخدامه أحيانًا ضمائر الغائب – فليس إلا ضمير المتكلم الذى يتوجه بالحديث إلى آخر يخاطبه . يظهر المتلقى في بعض الأعمال القصصية سواء بذكره نصًا أو الإشارة إليه . إنه الذى يتلقى السّرد . إن القصة القصيرة هى موجهة دائمًا لجمهور حقيقي عريض ، أى إلى هذه الجماهير المجهولة من القراء الذين هم خارج النص . ومع ذلك يُراد للقصة القصيرة أحيانًا أن تكون موجهة لبعض المستمعين أو القراء الذين يمكن تحديد ملامحهم من خلال الإشارات الموجودة فى النص رغم أنها شخصيات متخيّلة . وسوف أطلق على هذا النوع من المتلقين تعبير «المتلقى الداخلى» .

تحدد الإشارات القائمة فى النص ملامح المتلقى الداخلى من خلال : (أ) المكان والزمان الذى يعيش فيه (ب) وضعه الاجتماعى (جـ) الدور الذى يقوم به فى القصة القصيرة (د) طبيعته الشخصية .

(أ) يستخدم الراوى الظرف والجمل الظرفية ليحدِّد المكان والزمان الذى فيه من يستمع إليه أو من يقرأ له «أنت هنا تدرك أن عادات اليوم ...» «أنت لم تكن هناك أبداً ليس بوسعك أن تتخيّل كيف كان ذلك ...» .

(ب) فى الأرجنتين نعرف جميعًا أن الضمائر الخاصة بالمخاطب ومنها "tú" أنتَ – أنت» "Vos" سيادتك Osted (سيادتك باستخدام ضمير الغائب) تدل على مفاهيم خاصة فى العلاقة القائمة بين الراوى ومن يستمع إليه أو قارئه . إنها مفاهيم خاصة بالثقة ، والاحترام والأسرية فى التعامل وباختلاف الجنس والسن والوضع المادى . كما أن هناك تعامل فيه تفخيم : «لو سمحت لى يا سيدى الجنرال» أو «لو سمحت لى سعادتك أود الإشارة إلى أن ...» إن كل تعامل يحمل فى طياته أبعاداً خاصة تسهم بدورها فى تحديد ملامح «المتلقى الداخلى» .

(جـ) يتولى الراوى مسئولية الحديث عن ردود فعل المتلقى رغم أنه لا يعطيه الكلمة . فهو يتخيل الإجابة على مقاطعة للمستمع أو فكرة له على وشك طرحها

أو طرحها بشكل غير كامل «وتسألنى ما الذى فعلتُه إذن ؟ ، ماذا ! ألا تتخيلَه ؟» ويمكن للراوى أن يفيد من الخطاب غير المباشر (انظر الفصل ١٧ - البند السابع) فينسب للمتلقى كل أنواع التعليقات . ويسبق الأحداث بدحضه الشكوك مُسبقًا : «أعرف أنك عندما تقرأ هذه المذكرات التى أخصك بها سوف يقول بأنها غير صريحة نظراً لما بها من مبالغة فى إنكار الذات ...» أو صدى صوت المتلقى : «ما الذى منعك من قتل هذا اللئيم ، الأمر ...» أو عبارات نفى أو تأكيد يزيل الشك الذى يمكن أن يكون عليه المتلقى «لا ، لم أقبل هذه الدعوة» «نعم ، عدت للاتصال بها تليفونيًا رغم كل شىء» .

(د) هناك بعض الملامح التى تحدد ماهية المتلقى الداخلى : من هو ؟ وماذا يفعل ؟ وما هو مدى معرفته ؟ «كانتكورا جاليندس C. Galindes زرقاء فى هذا الصباح مثل زرقة عينيك» «أنها القارئ الشاب» «صديقتى العزيزة» «لما كنتم أيها السادة كتّابًا أيضًا فإنكم ستدركون طبيعة الصعوبات التى أمرّ بها» «أنت قد تنزهت ذات مرة فى هذه الغابة لدرجة أنك تعرف كيف أن ...» «لا أكذب عليك إذً لو فعلتها فإنك يا سيادة الضابط سوف تضربنى بسيفك» لنرى فيما إذا كان بإمكانك وأنت عجوز من السكان Criollo فهم هذا الفتى الأجنبى الذى ...» «لستُ فى حاجة أن أترجم لك هذه الأشعار فسيادتك تعرف الإنجليزية أفضل منى» «قصَصْتُه عليك قبلاً وأهيب بك العودة إلى ذاكرتك الجيدة حتى لا أقع فى التكرار [المصدر جيرالد برنس Gerald Prince - مدخل للدراسة القصصية - Poétique - ١٤ - ١٩٧٣ - وأنظر أيضًا The marratee and the situation of enunciation : a recousideration of Prince's theory - Genre IX 2 صيف عام ١٩٧٦

وسوف نعالج فيما يلى بعد استخدامات ضمير المخاطب ففى اللغة الأسبانية "tú" يمكن ألا يظهر إذ أنه مستتر يفصح عنه تصريف الفعل . أى أنه غالبًا ما لا يذكر صراحة لكن الفعل المصرَّف يدل عليه .

٧ - ٢ - ٨ - ١ -

باستخدام الضمير «أنت» يمكن للراوى أن يثير مشاعر الرفقة بين القارئ والبطل . وهذا يحدث عندما يظهر الضمير «أنت» فى بداية السرد القصصى أما عينى القارئ الذى يظن أنه المقصود ثم لا يلبث أن يدرك بعد ذلك أنه ليس بالمقصود بل الإشارة هنا إلى البطل حيث يتوجه إليه الراْوى بالخطاب . والعامل المشترك بين القارئ والبطل هو

أن كلاهمـا قد خوطب بــ «أنت» بأنه quid Pro quo والأثر الناجم عن ذلك هو نفسه الذى تحدثه فينا النظرة الخاصة بمن فى عيونهم «حَوَر» إذ يبدو لنا أنهم ينظرون إلينا فى الوقت الذى يتحدثون فيه مع شخص آخر . فنظرة هذا الضمير «أنت» تبدو موجهة إلى القارئ لكن ليس الأمر كذلك «فالأنا» الخاص بالراوى كان يتحدث إلى البطل . ورغم أن القارئ يدرك خطأه فإنه يستمر على نفس الإحساس بأنه هو والبطل تخصهم هذه النظرة . إنه يشعر بوجود البطل إلى جواره · «فالأنا» لا يشير إلى «هو» وكل ما فعله هو أنه حرك البواعث فيه .

٧ - ٢ - ٨ - ٢ -

يحاول الراوى أن يقترب جسديًا من القارئ قائلاً له «أنت أيها القارئ» وعندما يتم تمتين هذه العلاقة بينهما تبقى القصة القصيرة مناصفة بينهما كأنها عالم موضوعى . هذه العبارة «أنت أيها القارئ» التى تذكر القارئ بأن وظيفته هى القراءة تقال بوعى تام على أساس أن القراءة تفترض وجود الكتابة وأن عليه أى القارئ ، أن يحترم ما يريده الراوى صاحب السلطة العليا وسيد كلمته التى يقولها . إنه «أنت» بمعنى «يا أنت انتبه ولا تنسى أنك قارئ ليس إلا وأننى صاحب الأمر والنهى» .

٧ - ٢ - ٨ - ٣ -

يقول الراوى «أنت عليك فعل هذا الشىء» بمعنى مجرد وغير ذاتى أى «الواحد منا يفعل ذلك الشىء» إذن «أنت» تشير إلى السلوك الطبيعى للإنسان فكلنا - بشكل أو بآخر - سواء فى درجة ردّ الفعل . فهناك قصة قصيرة موجهة إلى «أنت» بغية الوصول إلى توحّد فى الانطباعات - الميل أو الخوف أو الندم أو الرغبة أو الشك - بين القارئ والبطل . وفى هذا المقام نلاحظ أن هيكتور ليبرتيا Héctor Libertella فى قصته كاراكيادا Caraquiada يستخدم ضمير المخاطب الجمع «سيادتكم» وزمن المستقبل ومحصلة هذه العبارة «سترون سيادتكم» هي تجميد وتعميم الدافع : ها هو هناك حتى يتمكن القراء فى أى زمان ومكان من رؤيته .

٧ - ٢ - ٨ - ٤ -

يستفاد من البند السابق موقفًا آخر وهو أن الراوى عندما يعطى الانطباع بأن كل شىء مفهوم بناء على شيوع الأحاسيس البشرية يدعو القارئ ليعيش بعقله ومشاعره دوراً ليس له : «أنت طبيب» مشهور ، فذات يوم ذهب صحفى إلى عيادتك وأخذ يهددك ...» إنه «أنت» افتراض . كأن الراوى يقول للقارئ «تصوّر نفسك فى مثل هذا الموقف ...» وتأتى إجابة القارئ مبنية على أساس الموقف الذى يتم تصوّره . فالراوى بدلا من قول «خرج خوان إلى الشارع والتقى مع مارتا وحينئذ ...» قال «أنت»

تخرج إلى الشارع وتلتقى بمارتا وعندئذ ...» فيرد القارئ بعبارة فيها أمل «ليتنى كنت فى مثل هذا الموقف» أو ربما قال خائفًا» حمداً لله على أن ذلك لم يحدث لى» أو نطق بعبارة فيها تأمل «ما الذى سأفعله لو كنت فى مثل هذا الموقف ؟» التوجه بالخطاب إلى «أنت» يعنى المغامرة بالتوجه إلى أى فرد وهذا يعنى «إن ما يحدث فى هذه القصة القصيرة يمكن أن تتعرض أنت له» .

٧ - ٢ - ٨ - ٥ -

للوهلة الأولى يحدث استخدام ضمير المتكلم نوعًا من البلبلة للقارئ وبعد ذلك تعود الأمور إلى نصابها ويواصل القارئ متابعة أحداث القصة القصيرة كأنها مكتوبة من منظور ضمير المتكلم أو ضمير الغائب .

٧ - ٢ - ٨ - ٦ -

فى بعض القصص القصيرة المكتوبة باستخدام ضمير الغائب - أى هذا منظور الراوى - البطل والراوى - الشاهد - نجد أن «أنا» يعنى «أنت» مشيراً بذلك إلى شخص آخر يفترض أنه موجود بالفعل . هذا النوع من التوجه إلى المخاطب هو أمر طبيعى فى القصص القصيرة التى تحمل شكل الرسالة (أنظر الفصل ١٣ - ٥ - ١) لكنه أقل شيوعًا عندما يقوم الراوى البطل بتذكر مشهد من ذكريات الطفولة فسرعان ما يتوجه بحديثه إلى زميله آنذاك كأنه لا زال هنا معه . ومثال على ذلك قصة «السماء بين النائمين للكاتب أومبرتو كوستانتينى Humberto Costantini : أتتذكر يا أرنستو ؟» ويقل شيوع هذه الظاهرة عندما يكون «أنت» من خلال محاولة الراوى الشاهد ، بعد تذكر شىء من أيام الطفولة يعمل على أن تسمعه طفلة ميتة . وذلك نجده فى قصة «هم ونحن» .

٧ - ٢ - ٨ - ٧ -

نجد أن القصص التى كتبت باستخدام ضمير الغائب - أى من منظور الراوى العليم ببواطن الأمور والراوى شبه العليم بها - هناك «الأنا» المستتر يتوجه إلى «أنت المتعلق بالقارئ بأن يقص عليه أمراً حدث لشخص متخيل - ومع هذا يتابع الراوى بطله بالاقتراب منه وسرعان ما يواجهه ويقول له «أنت» . إنه إذن يصدر اثنين من «أنت» أحدهما هو «أنت» الشاهد والثانى هو «أنت» الشخصية . وبمقولة أخرى يبدو أنه يباعد القارئ ويباعد نفسه أيضًا عن موضوعية قصته ليتحدث بشكل مباشر مع الشخصية . والراوى - سواء العليم أو شبه العليم - يجد نفسه خارج القصة ويستخدم الضمائر الخاصة بالغائب لكن استخدام الضمير «أنت» بشكل غير متوقع يخرج الشخصية المشار إليها من دائرة القصة التى يتم سردها . فيتولد عندئذ لدى القارئ إحساس بأن الراوى والشخصية قاما بجولة سويًا وتركاه جانبًا .

٧ - ٢ - ٨ - ٨ -

الضمير «أنت» بتوجيهه إلى شخصية يحدث نوعًا من الاتهام كأن هناك مخبرًا يقوم بمواجهته بماض فيه أحداث غير واضحة . أو يولد مشاعر الحنين كأن هناك طبيبًا نفسيًا يجعل إنسانًا يتذكر لحظات سعيدة تتعلق بالطفولة .

٧ - ٢ - ٨ - ٩ -

هناك نوع من «الأنت» الذى يعيش خارج القصة القصيرة بمعنى وجود الإطار خارج اللوحة وأحيانًا ما يظهر كأنه «إهداء» وهذا الأخير يمكن أن يشكل جزءًا ليس من الإطار بل من اللوحة . ففى قصة نهر الجليد Glaciar (L.) أجعل الراوى يسرد مشهدًا عاشه مع حبيبته كارمن وفى النهاية يقوم الراوى بإهداء ما يسرده لكارمن مستخدمًا عبارة «إلى حضرتك يا كارمن» .

٧ - ٢ - ٨ - ١٠ -

أحيانًا يتشابك كل من ضمير المتكلم والمخاطب والغائب ولا يعرف ، فى البداية ، عمن يتحدثون حتى تتضح ملامح الموقف . ففى قصة «المسافر» لخوان خوسيه إيرنانديث نجد أن الراوى البطل يستخدم ضمير الغائب عندما يشير إلى أخته استيلا وإلى صهره أندرس . ويستخدم ضمير المخاطب عندما يتحدث عقليًا مع استيلا ومع نفسه أيضًا . وفى هذه الحالة الأخيرة نجد أن «أنت» يتبادل الأدوار مع «أنا» الخاص بالراوى ولننظر إلى هاتين العبارتين «هى وأندرس يجهلان رحيلك . سوف أرحل فى الفجر» - فنجد أن «أنت» و «أنا» يشيران إلى الراوى .

٧ - ٢ - ٩ - الراوى أمام المرآة :

يتوجه «أنا» الراوى - ظاهر أو مستترًا - بالحديث إلى «أنت» المجازى . وعندئذ يتكون أمام أعيننا «بناء حوارى : أريد القول أن «الحوار مع النفس» يتحول إلى «حوار داخلى» فالراوى يتوجه بالخطاب إلى المتلقى لكن المرسل والمستقبل هما نفس الشخص «أنت» هو alter ego للأنا الآخر : أى أنهما يتقاسمان رؤية ذاتية مشتركة .

٧ - ٢ - ٩ - ١ -

يقوم مصاب بمرض عصبى بكتابة رسالة إلى نفسه للخروج من عزلته : إذن فالضمير «أنت» المستخدم فى الرسالة هو الشخص نفسه الذى وقّعها . وليس ذلك لعلة عصبية بل سببه هو التعبير عن المشاعر . هناك ماجدة الراوية فى قصة «حوار أمام المرآة» للكاتبة ماريا دى بياريتو M. de Villarine تتحدث إلى المرآة مستخدمة ضمير المخاطب ، فهى ترى صورتها فى المرآة (وجهى عندك ولا أراك لا ووجهى فيك) ورغم

ذلك فإن الضمير «أنت» يشير إلى المرآة وليس إليها هى كما أن المرآة هى الأخرى تجيب عليها - كما يبدو - بحديث مطوّل (نقلته المؤلفة بخط مختلف) وبالتالى فنحن أمام حوار بين اثنين يستخدمان ضمير المخاطب وهما داخل «الأنا» .

٧ - ٢ - ٩ - ٢ :

يتحدث الراوى مع نفسه أمام المرآة التى تعكس صورته . والشخصية هنا هى المرآة التى يرى الراوى فيها نفسه . فـ الا «أنا» يستخدم «أنت» والـ «أنت» هو «أنا» . وقصتى التى تحمل عنوان «أنت» B تبدأ هكذا :

«ألا تعتقد أنه يجب عليك أن تقصَّ على أحد - على مريم مثلاً - الأمور العظيمة التى أثرت حياتك منذ زمن وحتى الآن ؟ لقد آن الأوان ليعرفك الناس بشكل أفضل . فإذا لم يكن ذلك فستكون مثار سخريتهم مثلما حدث تلك الليلة ...» .

ذلك هو نوع من السير الذاتية الذى كان يمكن سرده بهذه الصيغة «آن الأوان يكى يعرفنى الناس بشكل أفضل . فهم يسخرون منى لعدم معرفتهم بى ...» وهذا لا يعنى أن الراوى يقوم بوصف تصرفات إنسان آخر . وما يميّز هذا المنظور المجازىَ هو أن الراوى - البطل يصف أفعاله نفسها غير أنه يفعل ذلك من خلال الازدواجية : هناك اثنان من الـ «أنا» ثم يقوم واحد منهما بمخاطبة الآخر .

نلاحظ أن المؤلف إدواردو جوديتيو E. Gudino يتضمن كتابه «مجموعة خرافات Faloularie تم سردها من خلال راوٍ يتحدث عن «أنت» (أو سيادتك) ؛ وأكثر ضمائر المخاطب تعقيداً هنا هى قصته «سبع البحر» حيث يتوجه الراوى إلى فتى ويذكّره بالصداقة التى تربطه بفيدريكو وكيف أن هذا الأخير قد تحول إلى «سبع البحر» فى رحلة قام بها كلاهما سوياً إلى أوربا فالبطل فيدريكو يتم وصفه باستخدام ضمير الغائب ، وعلى ذلك فإن ضمير المخاطب «أنت» (Vos الصوت المماثل المستخدم فى اللهجة الأرجنتينية من قبَل الراوى) الموجّه إلى الفتى قد نطق به «أنا» . وهذا الـ «أنا» هو الخاص بالفتى الذى نروى قصته (رغم أن هناك نوع من التذبذب بين ضمير المتكلم وضمير الغائب الجمع : «عندما نلتقى - بينما كانا يأكلان» .) . فبدلاً من قوله «أتذكر فيدريكو» يقول لنفسه «هل تتذكر فيدريكو» هو إذن «أنت» (Vos) يقف أمام المرآة . أما القصة القصيرة المثالية فهى «الغزال» فنلاحظ أن ضمير المخاطب «أنت» له أثر شعرى ذلك أن زمن المستقبل المستخدم نحوياً يقوم بخدمة عملية تحوّل إذْ يقول «سوف ترى غزالاً فى الحديقة ... وسوف تتحول إلى غزال» .

٧ - ٢ - ٩ - ٣ -

هنا يتحدث الراوى عن الشخصية مستخدماً ضمير الغائب . وفجأة ينتابه شعور بمحاولة الاقتراب منه فيضع نفسه فى «أنا» الشخصية ويسمح له بأن ينظر إلى نفسه فى المرآة . فى هذه اللحظة نشاهد أن القارئ عندما يقرأ «أنت» فهذا الضمير لم ينطق به إلا «أنا» الخاص بالراوى بل الـ «أنا» الخاص بالشخصية فى عملية توجهها إلى ذاتها . وقصتى «Vigilia العشية» كتبتها مستخدماً ضمير الغائب . فالراوى العليم ببواطن الأمور يراقب الأحداث والأفكار التى عليها البطل بلتران Beltran . فهناك لحظات يتأمل البطل نفسه وحينئذ يتحدث «أنا» الخاص به معه هو وأنا alter ego الداخلى يطلق عليه أو يناديه بـ «أنت» .

> «ترك كنّاس البلدية جردله المستدير فى أرض بوز . ففى قاع الجردل من قشر البطيخ والروث التى اختلطت ألوانه والورق المخرّم المستخدم فى الكرنفال . - آه عربة زهور البنفسج خاصتى ! - صاح بلتران وأخذ يدفعها بسرعة على أرض الحارة المبلطة وهى تحدث بعجلاتها الحديدية جلبة شديدة (إنه الجنون لابد أن يعرف زملاؤك ذلك «عادة ما يراودنى الجنون أيها الفتية !» وعندما تهاجمك حالة الجنون يا بلتران فإنها ساعة رفع الستار وقيامك بالتمثيل . وعندئذ سوف تستقطب كل حياة الشلّة أو أنت تتخيّل ذلك على الأقل» .

٧ - ٣ - المتصارعان : البطل ومناوئه deuteroagonista :

يلاحظ أن الناقد يجد مشقة فى تبويب وتصنيف وجهات النظر الأربعة التقليدية : فهناك فرق بين وجهة النظر الخاصة بـ الراوى البطل وهناك وجهة النظر الخاصة بالراوى - الشاهد . فكلا المنظورين يستخدمان ضمير المتكلم . غير أنه أحياناً ما نتوقف عند نقطة صعبة تتمثل فى صعوبة معرفة ما إذا كان هناك بطل لقصة قصيرة ما . فعندما يكون هناك شخصان مشاركان فى الحدث على نفس الدرجة من القوة أو الأهمية فإن البطل يعمل كمناوئ والعكس بالعكس ويجدر بنا أن نطلق عليهما فى هذه الحالة المتصارعان agnistas بلا مواربة فالشاهد أحياناً - إذا ما كان هاماً - يتحوّل لتقمص دور البطل . ويمكن للقارئ أن يفضّل أحدهما على الآخر ويعلن أنه البطل الرئيسى لكن الأسباب التى يسوقها لا تعدو عن كونها أسباباً شخصية . غير أن هناك رؤى أكثر موضوعية . فكلا الراوى - البطل والراوى الشاهد يتحدثان باستخدام ضميرالمتكلم - فهل يتحدث أحدهما عن نفسه أكثر من الآخر ؟ وقياس ذلك من خلال

السطور والكلمات سوف يكون منظوراً كمياً . أما المنظور النوعى فسوف يستند على أن الشخصية ، مهما تحدثت كثيراً عن الشخصية الأخرى ، قد استطاعت من خلال حديثها عن نفسها أن ترسم ملامحها هى وبالتالى تكون أهميتها أكثر . وهنا يتحوّل الشاهد إلى بطل والعكس بالعكس وهذا يستتبع معرفة من سيقوم بمهمة التعبير عن مشاعره الحميمة .

هذا المنظور النوعى أو الكيفى هو الذى يعطى الشخصية التى تحدد ملامحها الذاتية بشكل أفضل أهمية خاصة . إلا أنه منظور غير متفق عليه . فهو منظور مقبول فى حالة القصص القصيرة التى تعالج موضوعات نفسية . لكنه يفقد أهميته فى القصص التى تتناول مغامرات ، فما يهم القارئ هنا ليس تحليل المشاعر الحميمة للشخصية بل سرد الأحداث . ونعود بذلك على ما بدأنا به وهو طرح مشكلة وصعوبة التمييز بين البطل ومناوئه .

٧ - ٤ - إمكانيات أخرى للتبويب :

إذا ما كانت البنى القصصية التقليدية تتضمن وجهة نظر معقدة فإن القصص القصيرة التى تأخذ نصيب الأسد فى هذا المقام هى القصص التجريبية التى تهدف إلى البعد عن التركيبة المنطقية . وفى السنوات الأخيرة كُتبتْ قصص قصيرة كثيرة تم فيها القيام بمخالفات حادة لقواعد النمو وترتيب الزمان والمكان مع نوع من الطباق بين الوعى والمادة من ناحية وكذا وجود رؤى سحرية للواقع واتساقها مع تحولات الشخصيات بانقلابها إلى ضمائر فوضوية من ناحية أخرى . ويصل الأمر فى الحالات القصوى إلى أننا لا نعرف من هذا ومن هو ذاك وتتكاثر وجهات النظر فى جملة واحدة .

إننى أعتقد أن التحليل الموضوعى والواعى للقصص القصيرة مهما كانت درجة تعقيدها يمكن أن يوضح بجلاء أن وجهات النظر الأربعة هذه بسرعة معقولة فالأمر هو أنه أصيب بالدوران من جراء تنقلاتها وتراكبها مع بعضها البعض .

إنه لأمر مفهوم لنا أن يكون هناك نقاد كثيرون أصابتهم البلبلة فأكثروا - بلا ضرورة - من الإشارة إلى العديد من وجهات النظر لكننى لن أقوم هنا بعرض آرائهم تلك غير أن هناك استثناءات قليلة ألا وهى التعرض لوجهة نظر الناقد الأمريكى نورمان فريدمان Norman Freidman والروسى بوريس أوزبينسكى Boris Uopensky ونظرية الألمانى فرانك ك. ستانزل Frany K. Stanzel فهم نقاد يبتعدون عن التقيد الحرفى بوجهات النظر الأربع . غير أننى سوف أفعل ذلك فى الملحقات .

٨ - أنماط استخدام وجهات النظر : التلخيص والعرض

٨ - ١ - مدخل :

تحدثتُ سلفًا عن وجهات النظر الأربعة الأساسية فى الفصل السادس ثم تحدثت بعد ذلك فى الفصل السابع عن الفرعية منها والتى تحدث نتيجة التداخلات والانتقالات بين وجهات النظر الأساسية . وما يهمنى فى هذه السطور هو أن أعرض للأنماط التى يستخدمها الراوى لتلخيص وجهات النظر هذه أو عرضها عرضًا مسرحيًا .

ولما كان النمطان الرئيسيان اللذان يستخدمهما الراوى فى عرض وجهة النظر يتمثلان فى الاقتراب أو الابتعاد يمكننا القول بأن الأمر لا يتعدى مسألة «أبعاد» أى الأبعاد القائمة بين الراوى وما يرويه . ولنقلها إذن دون مواربة . لكن علينا سلفًا أن نشير إلى أن مصطلح «الأبعاد» هو مجازى إذْ أننى أشرت سلفًا وبالتحديد ، الفصل الخامس البند الخامس ، شرحت المعنى المجازى لمصطلح «وجهة النظر» وعلىّ الآن شرح المعنى المجازى لمصطلح «البعد» ورغم أننى قد أرتكب بعض التجاوزات فإنه يمكن بعد ذلك التوصل إلى فهم جيد للفرق بين قصة قصيرة موجزة وقصة قصيرة معروضة أو مُمَسْرحة» .

٨ - ٢ - الأبعاد :

وجهة النظر تعنى وجود حاسة الرؤية عند إنسان ما ينظر إلى أشياء فى محيطها الحيوى . ومن المشروع مجازيًا - أن تمتد هذه «النظرة الحسية» لرجل من لحم وعظم لتشمل «الرؤية المثالية» لراوٍ متخيَّل لكن تشبيه العين بالعقل هو تشبيه قديم لدرجة أننا تعودنا عليه . ففى اللغة اللاتينية القديمة نجد أن كلمة منظور (Perspectere) Perspecture كانت تعنى العلم الخاص بالبصر وبالمعنى المجازى نوع من التمثيل العقلى . ولما كنا نعرف أن الأمر لا يعد مجرد تشبيه تقول بأن منظور الراوى يتضمن أبعادًا أى أنه على نفس شاكلة العين الحقيقية التى نرى بها الأشياء إذ تبدو قريبة عندما يهتم بها ويبرزها عن غيرها من الأشياء .

الأدب هو فن فى الزمان وليس المكان ومع ذلك فإن لغة النقد الأدبى عادة ما تلجأ لاستخدام المصطلحات الخاصة بنقاد الرسم والنحت والفن المعمارى التى هى فنون المكان وليس الزمان . وربما كان من المستحسن التعمّق فى النقد التشكيلى Crística plàstica للوصول إلى مصدر الإبداع الجمالى Estétice الذى هو حقل مشترك للقصة القصيرة والرسم . لكن ليست هذه هى الفرصة السانحة للقيام بهذه المهمة ؛ وإذا ما حاولت ذلك بالفعل فقد أبدأ بالاستعانة والإفادة من مبادئ (Wertheimen, Koehler) Gestaltpsychologie (al., Koffka,) . وعلى أى الأحوال فإن ما يمكن للمحللّين النفسيين للبنية» أن يقولوه عن الشىء المتلقى - أن هذا الشىء ليس له شكل دائماً هو شكل - يمكن قوله أيضاً عن القصة القصيرة . إن قدرة العقل الإنسانى على التجسيد تؤدى عملها سواء فى مشهد فعلى أو متخيَّل . إذ يمكن القول بأن الـ Gestalt والقصة القصيرة إنما هما بناءان ديناميكيان فى ميدان الإدراك الحسى . والمصطلحات النفسية ، والقوانين النفسية الخاصة بـ «القرب» و «الإغلاق» و «التشابه» و «التوجه الأفضل» و «الكمال الشكلى» كلها يمكن أن تنتقل مع القوانين الفنية من الميدان الحسّى إلى الميدان القصصى . فعلى سبيل المثال نجد أن قانون «القرب» الذى يولى أهمية خاصة لأقل درجة بعد بين الأجزاء التى تشكل الكل يساعدنا على حسن فهم قصة قصيرة طبقاً لما يقدمها لنا الراوى سواء كان المشهد عن قرب أو من منظور بعيد . أما قانون «الإغلاق» الذى يساعد على تحسين وضع الشخصيات التى تحيط بها خلفية محددة يمكن أن نطبقه على القصة القصيرة من منظور الصورة والخلفية . وعلى حسب علمنا فإن النظرة فى الميدان النفسى تدرك مساحة ما فى منطقتين متجاورتين يحدهما إطار مشترك . ومن خلال هذا الإطار تبدأ عملية التجسيد التى تعمل فقط على واحدة من المنطقتين أو بشكل أقوى فى واحدة عن الأخرى . والمنطقة التى يتم التركيز عليها هى الشخصية أما المنطقة الأخرى فهى تمتد وتشمل ما يمكن أن نطلق عليه «الخلفية» وما نراه يتجسد أمامنا يعطينا فكرة عن وجود شىء صغير قريب ومن السهل تحديد مكانه . أما باقى المساحة فهى تعطينا فكرة عامة شاملة لكنها غير محددة . حسنٌ إننا عندما نتحدث بشكل مجازى يمكننا القول بأن الأشياء التى تبدو أمام عيوننا تتحول - على المستوى الفنى - إلى عناصر فى تكوين قصة قصيرة . ففى الميدان القصصى نلاحظ أن القارئ يدرك أن وضع ملامح للشخصية ووصف المشهد المحيط وصنع الحبكة كلها عناصر تتغير قيمتها : فهى تأخذ وضع الشخصية والخلفية . الصورة وخلفيتها تقترب الواحدة والأخرى أو تبتعد طبقاً لمنظور الراوى . ويمكننا تحديد ذلك وهو أن العين تتعود على المستويات المختلفة للمكان غير أننا لسنا فى معرض العين الفعلية كما أن هذا المكان ليس إلا زماناً فى الميدان الأدبى . إذن علينا قبول المعنى المجازى لمصطلحى «وجهة النظر» و «الأبعاد» أما ما لا يمكن القبول به هو

القول بأن وجهات النظر هى التى تحدد الأبعاد . لماذا لا تقبل ذلك ؟ هناك أسباب ذكرتها فى الملحقات (٠٤٠٧) وهناك بعض النقاد الذين – عندما يقومون بتصنيف وجهات النظر – لا يقتصرون على الخلط بين ما هو أساسى وما هو ثانوى (٠٧٠٥ ، ٠٨٠٥) بل يخلطون بين وجهات النظر ونمطية استخدامها . فهناك فرق بين أن أجلس على مقعد فى ميدان ما وقد فتحت عينى وألقيت نظرة ثابتة – وهذا يعنى المنظور الثابت – وبين أن أتجول بعينى فأرى هذه السحابة وتلك الشجرة وهذه المرأة التى تمرّ أمام عينى بسرعة . نفس الشىء يحدث مع الراوى فهو يتحدث عن وضع معين وبالتالى تمتد الرؤية أو تتركز فى منطقة ما حسب وجهة نظره . فليست هناك وجهة نظر خاصة لكل مسافة وبالتالى فإن دراسة وجهات النظر هو أمر مستقل عن دراسة الأبعاد . إذ يمكن استخدام وجهات النظر الأربعة بشكل يجعل الراوى قريبًا أو بعيدًا عن الحدث الذى يسرده ، أو أعلى أو أسفل أو فى الوسط أو على جانب هذا دون أن ندخل فى تعديد التذبذبات بين هذا الجانب أو ذاك أو الصعود والنزول أو الطرد المركزى أو الانجذاب نحو نقطة معينة . ولما لم تكن هناك واحدة من وجهات النظر الأربعة التى قد تخدم فى تقريب المسافات أو التباعد فإنها كلها تتساوى فى فعاليتها . وأيًا كان الوضع الذى يتخذه الرّاوى فإن مدى رؤيته يتمتع بنفس بنفس الإمكانيات . فسواء كان من النوع العالم ببواطن الأمور أو شبه العالم بها وسواء كان بطلاً أوشاهداً فهو وحده القادر على اتخاذ الموقف الذى يريده ويقف على هذه المساحة أو تلك من الشىء الذى يريد السّرد عنه .

نخلص إذن إلى أن «البعد» هو نمط من أنماط استخدام وجهات النظر وسوف أقوم فى السطور التالية بدراسة «بعدين» : أولهما التلخيص وثانيهما العرض .

٨ – ٣ – القول والعرض أو التلخيص والعرض (المسرحة) :

هناك فرق واضح بين القول وتفصيل القول (راجع الملحقات) لكن قبل مواصلة عرض أفكارى ليعذرنى القارئ بأن ألحّ على شىء جد معروف ألا وهو : أن الأدب لا يعرض شخصيات مثلما يعرض المسرح ممثلين . ولما كانت طبيعة العمل القصصى – شفهيًا أو مكتوبًا – هى الأبنية اللغوية فإنها يمكن أن تكون رمزًا لواقع غير لغوى – الإنسان والأشياء والأحداث والمناظر – لكنها لا تعرضه بالمفهوم الذى يتكون لدينا فى عملية العرض المسرحى وحركة الممثلين على خشبة المسرح . وبعد أن أوضحت الفرق بين «القول» و «العرض» وأنهما من المتخيلات فى العالم القصصى أواصل حديثى .

يمكن لراوٍ – بغض النظر عن المنظور الذى اتخذه – أن يقول لنا بأن أمرًا ما حدث أو أن يظهره لنا كأنه لا زال يحدث . إنهما درجتان للرؤية فالقصة القصيرة «المقولة» dicho تبلغنا بشكل غير مباشر أخبارًا عن حدث معين . أما القصة القصيرة

«المعروضة mostrede فهى تقدم الحدث بشكل مباشر . فالنوع الأول هو رواية شخصية للراوى أما النوع الثانى هو المشهد المسرحى الذى يموج بالأحداث أمام الراوى فى النوع الأول نجد الأحداث تتكثف موجزة فى عقل الراوى أما فى النوع الثانى فنجدها تعرض نفسها أمام عينى القارئ . يقوم الراوى فى النوع الأول بشرح الأحداث : فهو يقوم لنا الملخص والاستنتاج والتواريخ والتعليقات . أما فى النوع الثانى فنجده يسرد لنا الأحداث بحيوية : يعرض لنا مشاهد وفيها حركة وحوار وتفاصيل أخرى . أى يقال لنا عن بعد ويقال لنا عن قرب .

وحتى نزيد من نواحى الاختلاف بين النمطين ربما كان من المناسب أن نستعين ببعض المصطلحات السائدة فى الرسم والدراما .

الرسم : فى القصة القصيرة الموجزة نجد أن الراوى يقص علينا ما رسمه فى مخيلته والطريقة التى يعرضه بها هى طريقة بانورامية . فالأحداث هى أشياء يصفها الوعى المتأمل للراوى العالم ببواطن الأمور أو لأحدى الشخصيات .

الدراما : فى القصة القصيرة المسرحة يقوم الروائى بإستعادة زمن عاشه كأن ذلك نوع من البعث ويجعل الحدث الذى أضفى صفة الدراما تتوالى مشاهده أمام عينى القارئ . والنمطية التى يقدّمه بها تتسم بالدرامية والمسرحية المباشرة . حينئذ يبدو أن الراوى غائب أو أنه يتصنّع الصمت وأنه يقوم بالعرض . ويجعل نفسه شفافًا حتى نرى الأحداث من خلال شفافيته . وعادة ما يكون فى المشهد بعض الإيجاز لكن هناك بعض القصص القصيرة يكون فيها المشهد بمثابة إطار لموجز : مثال على ذلك قصة «الانتقام» للكاتب هكتور إياندى H. Eandi إذ أن موجز حياة اثنين من الرجال أحدهما طيب والآخر شرير قد أدخلا ضمن مشهد من المشاهد حتى يربا سَويا .

وعندما يتم إحداث توليف بين أنماط السرد هذه نجد أمامنا «مشاهد مصورة» و «لوحات درامية» أى أن الراوى عندما لا يتدخل فى الأحداث ويستخدم ضمير الغائب أو أنه بدلا من أن يجعل نفسه حاضراً بشكل كبير يسعد بمتابعته الأحداث عن قرب ومتابعة أفكار البطل الذى يبدو جليًا للعين وسوف أقوم بالتركيز على هذه الفروق رغم ما قد أبدو عليه من أننى إنسان لحوح .

٨ - ٤ - القصة القصيرة ذات الحدث الموجز :

إن أول شىء تقع عليه عينا القارئ هو جسد الراوى الجالس فى مقعده الذى يتحدث منه وأول شىء يسمعه هو صوت الراوى يعرض آراءه . هذا الراوى يملك ناصية المادة التى يتحدث عنها ويملك ناصية القارئ . يتخذ الموقف التفسيرى ولا أحد

يضارعه عند عرض مشاهد واسعة وعريضة وهو يبلغنا بعبارات عامة أحداثًا يمكن أن تكون قد وقعت فى غضون فترة تاريخية واسعة فى أماكن متفرقة ومتباعدة فيما بينها إنه بيان غير مباشر طالما أنه يقدمه لنا وهو يقوم بتحليل الأحداث : يتقدم أمام القارئ وجهًا لوجه وبصوته يسرد رؤيته للأحداث . إنه موجز للوقائع قام بتجميعه وترتيبه فى عقله الذى يعمل بمثابة القاضى . أى أن القارئ يعرف الأحداث من خلال الرّاوى . وإذا ما أخذت الشخصيات مسارها فى أحداث معينة فإن تصرفاتها يتم تصويرها من خلال الراوى . إنه الراوى دائمًا الذى يقف فى المقدمة . وفى هذه الحالة يتدخل بين الشخصيات والقارئ فإن شاء أكثر من تعليقاته التى من خلالها أن يرسم مسرح الأحداث ويؤكد على دلالة الموقف ويفصح عن مناهج تفكير البطل ويرسم بعض التفاصيل ويقصّ بعض الوقائع كما أن بعض التعليقات تتجاوز الحدّ : إذ تعكس لنا فلسفة الحياة والعادات والمفاهيم الأخلاقية التى لا علاقة لها بمشاعر الشخصيات . وهناك بعض التعليقات البناءة : فهو يساعد على تركيب الستار الذى تجرى من ورائه الحبكة ولسنا نقدم التعليقات لأنها إذا لم تكن كذلك فليس أمام الرّاوى إلا تكثيف المادة القصصية فى سطور خمسة وقد وضع تحت كل سطر خطًا بدلا من الإسهاب - فبدلاً من السطور الخمسة يكتب خمس صفحات مطيلاً فى الوصف والحوار غير الضرورى - ذلك أن مادة القصة القصيرة ليست كلها فى حاجة إلى مَسْرحَه . ومن خلال النظرة السريعة لهذا الراوى تكتسب الأحداث سرعتها . فمن خلال عبارة بسيطة «مضت سنوات ثلاث» يقفز من مسرح أحداث إلى مسرح آخر ويكفينا مؤنة المعارك الجانبية عندما يكون المهم هو معرفة نتائج الحرب .

والرّاوى الذى «يقول» ولا «يعرض» لا يتدخّل دومًا بالتعليقات الشخصية فهو يفضّل اتخاذ موقف الحرص ورغم ما قد يفعله من إحجامه عن الظهور بتعليقاته فإنه يقف بين الشخصيات والقارئ . ويكون ضميره بمثابة المرآة التى تعكس الأحداث : فالقارئ يرى الأحداث وقد عكسها ضمير الرّاوى . وسأضرب مثالاً على ذلك بخوان كارلوس خيانو «لقد سبّوه» : هناك راوٍ شاهد «يقول» ما سمعه من بعض الأفراد بشأن حياة لاجئ يهودى من قرية صغيرة . واختصاراً للقول يقف الراوى أمام القارئ ويقول له «انصت إلىّ فسوف أحكى لك روايتى لأمر وقع .

ومن أنماط استخدام منظور الرّاوِى - الخاص بضمير الغائب - هو عدم الإفصاح عن كل شىء . فهذا الراوى يُضَمِّن روايته بلحظات صمت استراتيجية وهذه اللحظات هى ظلال أحسن توزيعها أو تصنّع جهله ببعضها («لا أحد يعرف مالذى فكّر فيه لويس حينئذ») والقارئ - الذى يتصور أن الشخصيات ظلت تواصل حياتها وهى واعية تمامًا رغم لحظات الصمت هذه يداخله الشك بأن الرّاوى يعرف أقل مما تعرفه

هذه الشخصيات . لكن الأمر ليس كذلك : إذ هو يعرف أكثر لكنه يصمت لأهداف فنية فامتناعه عن قول كل شيء نجد الجو العام يمتلئ بالغموض كما أنه عندما يتحدث فقط عن الظواهر الخارجية لسلوكيات شخصياته نجد أن روايته للأحداث - عندما لا يكون في موقف العالم ببواطن الأمور - تأخذ طابع الاحتمالية من الناحية الإنسانية . أما إذا ما تحدث الراوي مستخدماً ضمير المتكلم - سواء كان البطل أو الشاهد - فإن قيمة ما يقوله ترتبط بدرجة تدخّله في الأحداث التي يسردها . فهناك أبطال وشهود يكشفون أسراراً أكثر مما قالوا بأنهم لا يعرفون أكثر أو أنهم يعرفون أكثر مما يفصحون عنه : وهذه الحالة تنطبق على القصص القصيرة التي تروي فيها شخصية بالغة أحداثاً وقعت أثناء طفولتها (أنظر ٠٧٢٠٧) .

٨ - ٥ - القصة القصيرة ذات الحدث المُمَسرح :

هنا يتخلى الرّاوي عن وظيفته التي يعرض فيها ملخصات ويميل إلى سرد الأحداث القريبة الحدوث . فالشخصيات تظهر بشكل محسوب لتدخل في الزمان والمكان المناسب وتتحاور وتتحرك وتفكّر . وكأن القصة القصيرة قد تحررت بذلك من أسر راوٍ طاغية فأخذت تحكي نفسها بنفسها وبذلك يتمكن القارئ من مشاهدة أحداث حية ومباشرة . وما نقصده من قولنا أن القصة القصيرة تحكي نفسها بنفسها إنما هي طريقة للتعبير عن مفهوم ما فالمعروف أن القصة القصيرة لا يمكن أن تكتب بذاتها . الأمر إذن هو أن الرّاوي لا يريد أن يكون عقبة بين الأحداث التي تصدر عن الشخصيات وبين القارئ . وفي هذه الحالة لا يستخدم الراوي ضميره على أنه مرآة بل يجعل منه مسرحاً تجري على خشبته أحداث دراما مرئية ومسموعة وفيها حوار وحركات .

وكلما كان هناك تواجد للشخصيات في مكان وزمان معينين فإن هذه الشخصيات تعيش ونجد نحن أنفسنا أمام خشبة مسرح . فالحدث المليء بالتفاصيل المحددة يحمل ملامح الواقع القريب الحدوث . والشرط الأساسي لوجود المسرح هو أن تكون تفاصيل الملامح والحوار والمكان والعام والجوّ العام والموقف والمغامرة ... إلخ كلها نابعة بشكل مباشر . فالقصة القصيرة ، أو الجزء الذي يتم مسرحته منها ، تعطينا الانطباع بأن أحداثها تجري أمام عيني القارئ . فلقد اختبأ الراوي . ها هو هناك ذلك أن شخصاً ما قد قصّ ما نقرأه الآن لكنه لا يعترض طريقنا بتعليقاته ، والانطباع هو كما لو أن الأحداث تجري بنفسها . يدخل القارئ في تعامل مباشر مع الشخصيات وليس مع الرّاوي الذي يتصرف على شاكلة مؤلف الدراما فهو يترك لنا المسرحية ويظل غائباً بينما يقوم الممثلون بأدائها على خشبة المسرح . ولنأخذ مثالاً على ذلك من مؤلفات

ادواردو ماليّا E. Mallea «حوار» هذه القصة القصيرة تبدأ هكذا «لم يجب ، دخلوا البار ، طلب ويسكي بالماء ...» ويظل هكذا وهو يروى مشهداً فى الزمن الماضى لكننا نسمع حواراً مباشراً .

نقول باختصار : الراوى هو مثل محرّك العرائس يختبئ خلف الأحداث ويقدم العرض المسرحى لعرائسه : لا يتحدث عن نفسه بل يتحدث عن الشخصيات .

٨ - ٦ - إيجاز المُمَسْرح ومسرحة الموجز :

هذان النمطان - الموجز غير المباشر والمشاهد المباشرة - يتسمان بالمرونة وعادة ما يتم التوليف بنهما . وفجأة تتوارى عنا الأحداث لأن الراوى «يقول» لنا موجزاً كما أنها تعود للاقتراب منا لأن الراوى يعرض أمامنا مشاهداً . وأكثر القصص القصيرة مسْرَحة تتطلب أيضًا الموجز والقصة القصيرة التى تعرض بإيجاز تتطلب شيئًا من المسرحة الدرامية . وما الاقتراب والابتعاد إلا تعبيراً عن أقلمة عضو الرؤية لدى الراوى .

ما الذى لاحظناه حتى الآن ؟

(أ) يمكن للراوى أن يوجز ما يراه : يعطى لنا موجزًا أو روايته . أى يقول ما يحدث .

(ب) يمكن للراوى مسرحة ما يراه : يعرض أمامنامشهداً يحدث .

ولنقم بعملية استقصاء إضافية .

ألا يمكن للراوى أن يقوم بعملية توليف بين القول والعرض ؟ أى إيجاز ما تراه الشخصيات ورؤية ما توجزه الشخصيات ؟

والإجابة هى بلى شريطة أن يقف وراء البطل ويسير وراءه كأنه الملاك الحارس محاولاً أن يرى ما يراه البطل لكنه يوطدّ هذه الرؤية الإنسانية بشىء من عنديات الرؤية الملائكية . أى ينظر للدنيا من خلال عينى البطل ثم ينظر أيضًا من فوق أكتاف البطل ومن بين ضلوعه أو بمقولة أخرى : كأن الراوى عنده وعيان يرمقان نفس المشهد من نفس المنظور . هناك وعى يكمل الآخر بإعطاء المزيد من البيانات التوضيحية . فوعى البطل يصل إلينا من خلال وعى الراوى ، إذن فهذا الأخير لا يغيب عن القصة . عكس هذا يحدث فوجوده مثل العدسة التى تقوم بتقريب صورة البطل . لقد وضع الراوى نفسه وسط الحدث على أنه وعى إضافى يشغل نفسه بفهم سلوك وفكر البطل وكذا باقى الشخصيات أن أراد . ورغم أن الرّاوى هو العليم ببواطن الأمور فإنه عندما ينظر من خلال الشخصية يكبح جماح قدرته على استكشاف المستقبل وبعث الماضى والتسلى بالتحليلات النفسية وأحيانًا ما يعطينا الراوى موجزًا عما تراه هذه الشخصية أو تلك غير أن ذلك موجز درامى ذلك أن الراوى يرافق البطل ويعرض علينا عن قرب

اللحظات التى يعيشها البطل . فأحياناً يقدم لنا مشاهد درامية ، غير أنه لما كان يفهم الحياة فى الوقت ذاته بكل أبعادها وعمقها بدرجة تزيد عن قدرة البطل فإن هذه المشاهد تشكل جزءاً من شكل بانورامى . فوعى الرّاوى يقول ويعرض يوجز ويسهب يبلغ ويقوم بالمسرحة قاصراً قدراته فى ذلك على قدرات البطل . كل ذلك هو نشاط آنى سواء تم عرضه على صورة مسرحية أو بإيجاز ذلك أن البطل النشط لا يبتعد لحظة عن أعيننا .

هذه الرؤية الواحدة توحد وظائف الضمائر الشخصية . وحتى تتمثل لدينا بشكل أوضح سمات هذه العملية الفنية عليك أيها القارئ أن تتذكر ما قلته عن الرّاوى العليم ببواطن الأمور والراوى البطل . ويقوم الراوى العليم ببواطن الأمور ، وهو خارج أحداث القصة ، باستخدام الضمائر «هو» و «هى» ويسرد الحدث كما يفهمه وهو بهذا عادة ما يتدخل بشكل زائد عن الحدّ ويحجب بجسمه شخصية البطل . أما من داخل أحداث القصة فإن الراوى البطل يستخدم ضمير المتكلم «أنا» ويقص حكايته ولهذا يضايقنا بأنانيته ويجعلنا نشكّ فى أحكامه . لكن لما كان الأمر يتعلق هنا بنمط السّرد فإن الراوى يجمع بين يديه المزايا الخاصة بضمير الغائب وضمير المتكلم ويحول دون سلبياتها . فلما كان قد وضع نفسه فى وعى إحدى الشخصيات الرئيسية تكتسب القصة القصيرة تماسكاً وكثافة غير أن هذه الشخصية لا تبدو أمامنا على أنها «أنا» ذات رؤية محدودة . فنحن نعرفه بفضل ضميرى الغائب «هو» و «هى» التى يستخدمها وعى توأم . وعلى سبيل المجاز أو التشبيه نقول بأن ضمير الغائب يقوم بوظيفة ضمير المتكلم إذ تتم فى آن واحد عملية رؤية للعالم الخارجى للراوى والرؤية نفسها وكذا الشخصية : – وفى حالة الغموض – عندما لا نعرف كلمات مَنْ هذه لا توجد هناك مسافة فالانتقال من منظور إلى آخر تم بطريقة ناعمة للغاية . (أنظر الملاحق) .

يقوم الرّاوى بالسّرد مستخدماً ضمير الغائب لكننا نسمع صوت الشخصية كأنها تتحدث . وعندما تقوم هذه الشخصية بذلك تستخدم ضمير المتكلم «أنا» والأزمنة النحوية التى تتعلق بتجربتها . وعكس ذلك ما نجد عليه الراوى فهو يستخدم ضمير الغائب ويستخدم الأزمنة النحوية التى تتعلق بسرده . إن الرّاوى العليم ببواطن الأمور الذى يضىء الشخصية من الداخل باستخدامه ضمير الغائب يمكن له أن يسرد مستخدماً الزمن الماضى والزمن الحاضر وأحياناً يتنقل بين هذا وذاك . وماريو لانثيلوتى Mario Lancelotti هو خير مثال على ذلك . ففى قصة «منزل حلاقة الزمن» يفضّل التوليف بين «القول» و «العرض» ويقص فى الماضى (مثل قصة الموعد) وفى المضارع (مثل قصة : حب) . وإذا ما كانت الشخصية تفكر قائلة «أنا سعيد» فإن الراوى يقول «كان سعيداً» كما أن الشخصية إذا قالت «كنت سعيداً» قال الراوى «قد

كان سعيداً» وإذا ما قالت الشخصية «سوف أكون سعيداً» قال الراوى «قد يكون سعيداً» فالراوى لا يقطع خط السّرد وكل ما هنالك أن عقله يعكس ما فى عقل الشخصية ورغم أن أفكار هذه الأخيرة صامتة فإن الكلمات التى تقرأها تنبئ عن فحوى كلام الشخصية وإيقاعاته الصوتية التى تعبر عن انفعالات تلك اللحظة (أنظر ١٧ - ٧ ، ١٧ - ١١) .

وفى قصتى القصيرة «تعميد فى زمن فوستو» (E) يصف الراوى شخصية فيدريكو فى اللحظة التى يطل فيها من النافذة ليرى أفراد عائلته وهم يخرجون من المنزل . وفجأة وبدون أى مقدمات («شعر هو» «فكّر») يقوم الراوى الذى تقمص شخصية فيدريكو كأنه يقدم حواره الداخلى :

> «آه ها قد ظهرت عائلة فرنانديث ! : هم أناس متغطرسون ومسيطرون على الناحية ، كانوا يتجهون صوب الكنيسة ... حسن . ها قد نجحت الكاثوليكية الأسرية لكنه سوف يعلمّهم . آه حقًا ! سوف يبين لهم من كان ! كان شديد الحرص حتى هذه اللحظة . حسن . انتهى الأمر . حكاية قديمة ومن الآن فصاعداً لن يحلم وهو مستيقظ ... فسوف يلقيها جانبًا . وأن تقوم بالتصليب . أو أن تتساقط كلها فلن يهمه شىء . يا للعجب !» .

إذا ما كان الخطاب مباشراً لكان قد أدخله بعبارة مثل هذه «فكّر فيدريكو» وبعد أن يكتب نقطتين فوق بعضهما ثم شرطة صغيرة أو بعد أن يضع علامة التنصيص نقرأ الحوار الداخلى لفيدريكو مستخدمًا ضمير المتكلم وفى زمن التجربة التى عاشها : «ها هم يظهرون ... نجحت الكاثوليكية ... سوف أعلمكم .... فليسقطوا ....» غير أن الفقرة التى أوردتها سلفًا تمثل «الأسلوب غير المباشر الحر» أو «الحوار الداخلى الذى يتم سرده» : وسوف أقوم بتحليل ذلك فى ١٧ - ٧ - ٣ - ، ١٧ - ١٠ - ١ - عند دراسة وصف التحويلات العقلية .

واختصاراً للقول . فإن الراوى يروى الظواهر الخارجية طبقًا لما أرادته الشخصية والشكل الخارجى القصة القصيرة هو استخدام ضمير الغائب غير أن هذا الضمير يتعلق بوعى ضمير المتكلم . وبمنطقيه يمكن القول بأن القصة القصيرة المكتوبة بضمير الغائب لو كتبت بضمير المتكلم فلن يتغير مضمونها . فوعى وسلوك الشخصية الرئيسية سوف يظلان كما هما ويصبح استخدام ضمير المتكلم «أنا» أو ضمير الغائب «هو» غير ذى أهمية ففى داخل الضمير الثالث هناك ضمير المتكلم . والفرق أننا لسنا أمام تركيبة حل منطقى بل حل فنى ذلك أن الأثر الناجم عن التوليف بين «القول»

و «العرض» ليس مجرد الانتقال من ضمير متكلم إلى ضمير غائب لكنه جماع عمليات تكثيف . والناتج هو الوصول إلى أعلى ذبذبة إنسانية فالرّاوى لا يقول لنا الحقيقة رغم أنه عالم ببواطن الأمور بل يقصر مهمته على أن ينقل إلينا معتقدات شخصيات . الرّاوى هو صاحب الحق فى إعطاء الكلمة لإحدى شخصياته حتى تقوم تلك الشخصية بدورها بسرد وقائع حدثت لشخصية أخرى . وفى إطار هذه الازدواجية الداخلية نجد أن الشخصيات هى التى تعكس صورة بعضها البعض كأنها مرايا وضعت فى زاوية تقابلية .

٩ - موقف الراوى

٩ - ١ - مدخل :

بعد أن قمتُ بدراسة وجهات النظر سوف أتولى دراسة Puntes de interes بالنقاط الهامة . وعدم الخلط فيما بينها . فوجهات النظر تبين الموضع الذى يتخذه الراوى وما يمكن أن يراه من هذا الموقع . أما نقاط الاهتمام فهى تشير إلى الوضع الجسدى والموقف النفسى للراوى وموقفه من الأحداث أى ميوله الذاتية وما الذى يثير فضوله والأساس الذى يبنى عليه إعطاءه أهمية لهذا الجانب أو ذاك ، أو بمقولة أخرى الاهتمام بالسمات الأخلاقية والثقافية والفنية المتعلقة بشخصه .

٩ - ٢ - الانتقاء والإغْفال :

الانتقاء هو مبدأ الفن . هناك انتقاء أو اختيار لوجهة النظر وللحبكة ورسم الشخصية والسياق القصصى وأين ومتى يقع الحدث وكيفية البداية والختام والموضوع والأسلوب ... أى فى كافة المكونات الأخرى التى يقوم الناقد بتحليلها فى نص قصصى .

والراوى عندما يقوم بعملية الانتقاء فهو يباعد ما لا يهمّه . والدافع للاختيار ليس أكثر حيوية وفعالية حتى لدوافع المباعدة والرفض ، يراد هذا ولا يراد ذاك ؛ لا يراد هذا ويراد ذاك . أى أن هاتين الظاهرتين اللتين تعبران عن الرغبة - القبول أو الرفض - هما على نفس الدرجة وأن كل واحدة منهما قد يكون لها قصب السبق . فأحياناً تكون المباعدة نتيجة اختيار مسبق وأحياناً يحدث العكس فما اخترناه لا يأت إلا بعد الذى رفضناه . وحتى يستطيع الراوى السيطرة على ردود أفعال القارئ يلجأ إلى ممارسة استراتيجية مزدوجة بذكره بعض الأمور وإغفاله أو صمته عن بعضها الآخر . إذن فالصمت عن بعض الأشياء هو مقصود لأسباب فنية مثله فى ذلك مثل الأشياء التى تم اختيارها . وربما كان روبرت لويس ستيفنسن Robert Louis Stevenson على حق عندما قال «القاعدة الذهبية للفن الأدبى هى الإغفال» . الإغفال إذن هو جزء

من برنامج جمالي وبالتالي ليس من الضرورة أن كل ما أغفله الراوي يتجاوز حدود معرفة القارئ . أي أن الأمر شبيه بالفيلسوف الذي يقوم ببنائه الفلسفي ويعكس من خلاله حَدْسَه الجوهري . ويقوم الراوي بالإفصاح عن مقصده باللجوء إلى بعض التفاصيل التي تبرز بدخولها في مقابلة مع خلفية من الإغفالات . فكل تفصيلة تعتبر رمزاً لنية فاعله .

٩ - ٣ - الموضوعية والذاتية :

قام الراوي باختيار منظور معين من المكان الذي وضع نفسه فيه ، سواء كان داخل النص أو خارجه والتزم بواحدة من وجهات النظر الأربعة التي أشرنا إليها أو قام بإحداث توليفة بين بعضها واستخدمها بطرق مختلفة سواء كان الهدف الإيجاز أو الإسهاب ، غير أن هذا الراوي يبدي اهتمامه ببعض الأشياء أكثر من الأخرى . ويمكن أن يكون هناك اثنان من الرواة يتخذان نفس الموقع ونفس المنظور والنمطية غير أنهما يختلفان في درجة الاهتمام بالأحداث التي يرويها كل واحد منهما . الرّاوي إذن يبدي اهتمامه بالمادة التي تدخل كجزء أساسي في شكل القصة التي يسردها وكذا بالمادة نفسها . فالشكل والمادة هما محط اهتمامه فعلى أي درجة يهتم بتلك الأشياء التي دخلت وعيه ؟ .

لابد علينا أن نلحّ كثيراً على أن الراوي لا يختفي أبداً عن السّرد القصصي مهما حاول ذلك . ولنأخذ حالة أحد الروّاة الذي أراد توخي الموضوعية الكاملة فرفض التوجه بشكل مباشر إلى القارئ أو التدخل بتعليقاته . غير أن إصراره على عدم نقل وجهة النظر بين شخصية وأخرى تكشف عن وجوده هو . ففي قصة «طريق الجنوب السريع» يقوم خوليو كورتثار J. Cortazar بجعل راوٍ ينتقل إلى داخل عقل بعض الشخصيات ؛ لكن من الواضح أن الراوي هو الذي يختار المحتوى العقلي الذي يهيىء له مواصلة سرد قصته وبعد أن يختار هذا المحتوى ينتقي منه الأفكار الخبيئة لدى شخصياته . فالولوج بنظرة فاحصة في داخل الشخصية بفصح عن وجود الراوي فمن خلال الفن فقط - وليس على أرض الواقع - يمكن الدخول إلى أعماق روح الآخر .

والواقع إذن أن الراوي متواجد دائماً ويراقب الشكل والمادة القصصية : فالكلمات لا تصدر إلا عنه . ولن يظن باختفائه من السرد إلا كل أعمى وأصم . وسوف أوضح فيما يلي نمطين متعارضين للإفصاح عن المفاهيم . فلنتوقف عند نية الراوي ونحكم بعد ذلك فيما إذا كان هذان النمطان موضعيان أو ذاتيان .

(أ) أولهما أن الراوي يقوم بوصف عادة ما أو حدث أو أي شيء آخر . هو هذا الشيء العادي اليومي الذي يعرفه القارئ جيداً . غير أن الراوي يبدو كأنه

لا يعرفه وكأنه يراه لأول مرة وبالتالى يداخله الإحساس بالاستغراب فيقوم بوصف ذلك الشيء بكافة أبعاده دون أن يذكر الكلمة المقصودة . ففى «طائفة الفينكس» يقوم خورخى لويس بورخيس بالوصف . فهل هو وصف موضوعى ؟ يصف التجديد الذى تدخله الأجيال على ممارسة الجنس غير أنه يصمت ، فهل هو صمت ذاتى Subjective ؟ من ذكر سرّ أفراد هذه الطائفة : «الجنس» .

(ب) أما النمط المقابل فى وصف عالم ما بطريقة موضوعية فهو عبارة عن زيادة صعوبات التلقى حيث تظهر الشخصية وهى تبذل جهدها لرؤية شيء منعت منه حتى تكون تجربتها أكثر ثراء . وفى "Murder" (L) نجد الراوى البطل وقد حبس نفسه فى حجرة مظلمة يشعر بحدة من أى وقت مضى بالأثاث والأفراد المحيطين به .

ومع وجود حالة معنوية تطمح إلى أقصى درجات الموضوعية الممكنة يلاحظ أن الراوى يمكن أن يعلن عن حياديته الكاملة أمام القيم التالية : الخير والجمال والحقيقة والعدل .

حذار ! كان تشيكوف يريد التزام الحيدة عندما كتب مجموعاته القصصية غير أن إحساسه بالقيم جعله يضع اعتباراً لهذه القيم حتى فى هذا الموقف المحايد وبالتالى ليس هناك حيدة على نمط «الحقيقة العلمية» .

يتسم مصطلحا «الموضوعية» و «الذاتية» بالخطأ عندما تتحدث فى ميدان فن السرّد القصصى . وإذا ما كانت المعرفة هى العلاقة القائمة بين فاعل يعرف وشيء معروف فإن درجة التركيز على أى من الطرفين هى الفيصل وهذا معناه التساؤل التالى : هل الراوى هو أكثر اهتماماً بعالم الفاعل أى بانطباعاته هو أم أن الاهتمام ينصب أكثر على الشيء أو الهدف أو الأشخاص الذين هم أمامه ؟ وهنا نقول إنه مهما بلغت درجة الموضوعية فإن الراوى يقدم حلا ذاتياً للمشكلة المتعلقة بكيفية تحويل معرفته بالواقع إلى عمل فنى . وعلى افتراض أنه لكى الراوى يجعل من وصفه أكثر موضوعية سيتخلى عن صفته الإنسانية ويتحول إلى إله كامل يعرف ما لا يمكن لبشر معرفته : يعرف المستقبل . حينئذ يكون السؤال : هل هناك ذاتية أكثر مبالغة وتجاوزاً من تلك التى يقوم فيها الإنسان بانتحال صفات إلهية ويدعى أنه القادر على كل شيء والعليم بكل شيء ؟ ويمكننا افتراض العكس وهو أن الراوى حاول التظاهر بعدم وجوده فوهب الوجود لشخصية تاريخية – لنقل إنه ماكيافلى فى قصة «ماكيافيلى A – وإعطائها فرصة ذهبية لتعبرّ عن آرائها فهل يمكن القول بأن الراوى بغيابه هذا استطاع الوصول

إلى الموضوعية ؟ . بالطبع لا . ذلك أنه بفخره بخياله الواسع يحاول تصوير خليقته كأنها بشر من لحم ودم ، أى حقيقية تعيش طليقة ، وهذا معناه أنه بذاتية شديدة يحاول تغليف الطبيعة التخيلية للأدب . ونظريته هذه القائلة بأن الأدب محض خيال تتسم بالذاتية مثل آراء الشخصية القائمة فى العمل . وإذا ما استطعنا الكشف عن شخصية الراوى الذى يبالغ فى إخفاء نفسه فمن السهولة بمكان الكشف عن موقف الراوى الذى لا يحاول الاختباء . إن الكاتب الفعلى هو الذى خلق الرّاوى المتخيَّل بمواصفات جسدية ونفسية مميزة مثل الملامح الجسدية والنفسية التي يقوم الراوى بدوره بإضفائها على الشخصيات التى تعيش فى قصته القصيرة . الرّاوى هو فى هذا المقام شخصية أخرى (أنظر ٥ - ٣ -) وقد تحدثنا عن وجهات النظر المختلفة التى يتمتع بها والأنماط التى من خلالها يمكنه استخدامها . وأيًا كانت وجهة النظر أو نمطية الاستخدام - أى سواء كان يسرد مستخدمًا ضمير المتكلم أم ضمير الغائب وسواء كانت طريقته هى القول أو البيان - فإنه - الراوى - يفصح عن نفسه ومزاجيته .

هناك درجات من الذاتية عند الراوى : أقلها (هو ما يمكن أن يطلق عليه موضوعيًا) هو الذى يمتنع عن التعليقات رغبة فى الاختفاء من سطور الصفحات المختلفة أو أن يظهر محايدًا . وفى هذا المقام يصل الأمر بالراوى إلى أن يزيل صفة الأدبية عن أدبه ، أى أن الراوى يدعى أنه لا يكتب بل ينقل مضمون مستندات . إنه يتراجع إلى الخلف فيخرج من قصته القصيرة : يتحول إلى مجرد ناشر أو ناقل أو مترجم أدوار ومنذ البداية يحذرنا أو ينهينا من خلال ملاحظة أو تعليق يكتبه أسفل الصفحة . وها هى قصته القصيرة تتضمن أصولاً لم تنشر بعد ورسائل .. (١٣ - ٥ -) إنه يريد أن يكون موضوعيًا (من خلال حيدته فى معالجة النصوص التى لا دخل له بها) وأقرب إلى الاحتمالية (أى يعطى البيانات التى يسوقها طابع الصدق) ومن أجل الوصول إلى تلك الغاية بقلب خطوات الإبداع القصصى . فبدلاً من السير فى طريق مفاده أن فن القص هو سابق على المستندات التى يضمنّه إياها (مذكرات ورسائل ويوميات ..) يعمل على الإيضاح بأن الوثائق كانت موجودة أولا وأنه تمت الإفادة منها فى هذا الفن القصصى . وأيًا كانت تصرفات الراوى وأفعاله فإن قصته القصيرة لن تكون موضوعية أو جديرة بالاحتمالية فالأب هو خيال . ومجرد تصوير وإيراد مستندات لا يعكس إلا الرغبة فى تعقيد العملية : واللعب هو إثبات أن ما يتم إيراده ليس لعبه .

هناك تناقضات كثيرة «للقصة القصيرة الواقعية» والتى يستخدم فيها ضمير الغائب رغبة فى الموضوعية منها أنها أقل واقعية - أى أنها أقل إتساقا مع الطبيعة الذاتية للمعرفة الإنسانية - من القصة القصيرة التى كتبت باستخدام ضمير المتكلم حيث لا تجرى محاولة الإخفاء والتمويه .

وعندما قمنا فى الفصل الثانى - البند الثالث بإحداث مقابلة القول (الإيجاز) والبيان (المسرحة) لسنا أيضاً هذه المشكلة وأن المصطلحات مثل الذاتية والموضوعية إنما هى مصطلحات ذات مفاهيم نسبية . لكن هناك بعض زملاء المهمة الذين هم أقل منى تشاؤماً فيما يتعلق بالفوارق بين المصطلحات المذكورة وبالتالى يقولون بأن «القول» هو عودة للوراء بشكل موجز بطريقة ذاتية فالرّاوى يتدخل فى سرده ويقلل من حجم الأحداث فى الوقت الذى نجد فيه أن «البيان» يقوم بمسرحة موضوعية فى الزمن الحاضر إذ يبدو أن الراوى قد اختفى وظهر مكانه كم هائل من التفاصيل وعرض بطئ لها .

٩ - ٤ - الفكرة . الموضوع :

يقوم الراوى بتحليل كل مكوّن من مكونات قصته القصيرة فعنده فكرة عن ما هى الحياة ؟ وهذه الفكرة هى التى تعطى معنى للحبكة ووضع ملامح الشخصيات . ومن الواضح أن الفكرة لا تتطلب ضرورة عرضها المنطقى . فالراوى ليس كاتب مقال يقوم بالتعبير عن أفكاره من خلال أسلوب واضح . إنه فنان يعطى شكلاً لنمط إحساسه بالأشياء ورؤيته لها . غير أن الذى يسرده علينا يعنى شيئًا ما ويختبئ خلف كل واحد من مكونات قصته مفهوم يعكس تصوّره للعالم . إننا نسمع هذا المفهوم أو نتصوره فهو هناك دائماً . ويعرض الراوى فكرته من خلال الأحداث التى تقع سواء كان العرض مباشراً أم غير مباشر واضحاً أم ضمنياً بديهياً أو مختفياً فإنها فكرة تم مسرحتها .

إننى أستخدم كلمة فكرة "idea" قاصداً أحد المفاهيم التى ورثناها عن اليونانيين : ألا وهو صورة شيء مقابلة للواقع الذى عليه . وباستخدام هذه الكلمة بالمفهوم الذى ذكرناه - أى دون إشارة إلى مفاهيم منطقية - نجد أنها لا تتناقض مع الطبيعة الحدسية والتخيلية والتصورية للقصة القصيرة . تدخل فكرة ما وتكمن فى عملية إبداع هذا الشكل الرمزى الذى نطلق عليه القصة القصيرة . وهناك سبب آخر دفعنى لاختيار هذه الكلمة «فكرة» idea والحيلولة دون استخدام كلمة «موضوع» Tema الأكثر شيوعًا فى لغة النقاد . فهناك فرق بين «الفكرة» و «الموضوع» فأصل الكلمة اليونانى Thémaatos هو نفسه الذى عليه كلمة Tithemi «أنا أضع» . والآن نجد أن الراوى «يضع» فكرة فى تحليله الشعرى للحياة التى شعر هو بها بينما يقوم الناقد «بوضع» موضوع فى غمار تحليله العلمى للقصة القصيرة . وأعتقد أن هذا فارق جوهرى . فـ «الفكرة» تنفذ إلى جميع أنسجة القصة القصيرة أما «موضوع» القصة فهو عبارة عن عملية تجريد قام بها الناقد فى عملية منطقية من خلال المفهوم والخطاب . «الفكرة» هى فى داخل القصة ، أما «الموضوع» فقد خرج من القصة (أنظر ١٢ - ٥ -) مثال على ذلك قصتى «الشبح» (أ) التى كتبتها عام ١٩٤٤ . فالحرب العالمية الثانية

والدكتاتورية العسكرية الفاشية التى تقهر الأرجنتين قدمت جميعها وكل يوم صوراً للموت . انتحر بعض أصدقائى أما أنا المتزوج ويعول لم أفكّر فى الانتحار المباشر لكن فكرت فى ذلك الانتحار غير المباشر ألا وهو الكفاح البطولى . فى هذه الآونة كانت المنتديات الوجودية فى بوينوس أيرس تناقش ما يسمى بـ «الموت الذاتى» لريلك Rilke وما يسمى «العيش من أجل الموت» لهيدجر Heidegger . الموت هو توقف الحياة - كنت أقول - وبالتالى فمن كان به حياة وبعيد عن العيش من أجل أن يموت «موتًا ذاتيًا» الذى تحمله الروح ، فهو يعيش من أجل أن يعيش أكثر راغبًا - بشكل غير عقلانى - الخلود . ليس هناك من عاش تجربة الموت : أى أن يعرف على الأقل ماهيته . وبهذه «الفكرة» - فى وضع ميت قادر على مواصلة التجسس على أفراد عائلته - كتبت قصة «الشبح» . هناك من النقاد من ربط بينها وبين قصص أخرى لكل من ادواردو وايلد E. Wilde وأوراثيو كيروجا H. Quiroga وكارلوس ألبرتو خيوريا C. A. Giuria وماركوس فيكتوريا . وعندما قام بالتحليل الخارجى استخدم مصطلح «موضوع» وهو فى رأيه «كائن إنسانى يموت ولما كان حديث الوفاة فقد أخذ يشعر ويحكم ويتعايش مع الآخرين على طريقته . هؤلاء الآخرون بعضهم أحياء والبعض الآخر أموات (راجع فيكتور بولى V. Bouilly فى موضوع الموت فى بعض القصص القصيرة فى الأرجنتين Boletin de la Academie الجزء الثالث والثلاثين ١٩٦٨) لقد كتبت بـ «فكرتى» أما de Letras «الموضوع» فكان نتيجة تجريد نقدى من قبل Bouilly ولهذا فإننى سأدرس «الموضوع» فى مكان آخر وذلك عندما نتطرق إلى الحديث عن المواد التى نستخرجها من مضمون القصة القصيرة (١٢ - ١١) .

يوجد لدى كل إنسان تصور عن العالم . وعندما يكتب قصة قصيرة يقوم الإنسان - الكاتب - بتعديل هذا التصوّر ذلك أن مقصده فنى وليس منطقيًا . ففلسفته الشخصية عن الحياة تعود للظهور وقد حدث عليها تعديل لتظهر هكذا فى عقل الرّاوى . ويقوم هذا الأخير بدوره بإدخال تعديل آخر ليرسم نمط تفكير هذه الشخصية أو تلك . إذن فالقصة القصيرة تتضمن مفهومًا عن العالم تم استعراضه من خلال عدسات تنقية . وهذه هى «الفكرة» الموضوعة فى العمل القصصى . ويقوم القارئ من جانبه بإحداث نوع من التعميم لما يقرأ ويستخرج من هذه التعميمات «الموضوع» ، وفى قصتى «السياسى» (M) نجد صحفيًا يقابل رجلاً من الشخصيات العامة ويلاحظ أن بعض المفردات التى يستخدمها مثل (الوطنية والكاثوليكية والفاشية ... أخذ تترجج كأنها من الجمادات : فهو يرى «غموض الجنون ملقيًا بالعناكب إلى القضاء» و «الشكل الذى تأخذ تلك العناكب غير المرئية» . «تقوم تلك العناكب بالانفصال عن كيان الدكتور أوليدو وتقوم بنسج خيوطها فى منظر عقلى لزج . كأن وجهه يعكس هالة من الأفكار المعقدة

والمتشابكة . استطعت التعرف على هذه الخيوط الدقيقة واحدة واحدة» وفى هذه الحالة يمكن القول بأن «الموضوع» الذى يستخرجه الناقد من القراءة هو إدخال الموضوعية على «الأفكار» .
شعر *الراوى* بأن «أفكار السياسى أولميو تجسّدت فى شكل محدد ويعلّل الناقد بأن تجسّد هذه المفاهيم هو واحد من «الموضوعات» الأساسية فى *الفلسفة المعاصرة* .

٩ - ٥ - الإيقاع (النغمة Tono) والجو العام :

قمت باختيار هذه المفردات ذلك أننى لا أعرف ما هو أكثر منها دقة . وسوف أقوم باستخدامها على سبيل المجاز مدخلاً فى كل واحدة من هذين المفردين مجموعة متنوعة من صور الأشياء المختلفة والتى تتسم بالتنافر وعدم الانسجام فيما بينها . كما سأقوم بخلط دلالات الكلمتين . وسوف تثير كلمة "Tono" «النغمة» فى ذهنى صورة وتر حسّاس وكذلك الذبذبات الداخلية للراوى . أما مصطلح «الجو العام» فهو يثير عندى صورة كتلة هواء ويثير كذلك شعوراً مسيطراً ومشعًا ينبع من الراوى . كما أن كلا التعبيرين يشيران إلى تكنيك جديد هو «الصوت والضوء» حيث تحدث عملية دمج للصوت والصورة أى وصف حالة الراوى وموقفه من : أين ومتى فيما يتعلق بالموقف الذى تتحرك فيه شخصيات قصته .

٩ - ٥ - ١ - الإيقاع - النغمة Tono :

نفهم ما يدور من حوار يومى ولا يقتصر الفهم على مجرد الكلمات بل يمتد ليشمل نغمة الصوت وأحيانًا ما تعبر النغمة الصوتية عن مفهوم مخالف للمفهوم المنطقى لعبارة ما . وفى القصة القصيرة - لاحظ أننا ندرس هذا النوع المكتوب من الإبداع القصصى - لا نسمع الراوى وبالتالى علينا أن نوجه اهتمامنا ببعض المعطيات الدّالة على موقفه .

إن موقف الراوى ينبثق من وجهة النظر التي اتخذها وبالتالى يسيطر على كافة مكونات القصة القصيرة . فوجهة النظر التى عليها الراوى البطل أو الراوى الشاهد تساهم فى وحدة النغم أيضًا يلاحظ أن الراوى العليم ببواطن الأمور وشبه العليم بها يمكنهما أن يصلا إلى هذه الوحدة النغمية سواء بالحفاظ على نفس الحرارة من أول فقرة إلى الأخيرة أو أنه يقوم بمرافقة شخصية رئيسية ويقوم ببيان وإيجاز ما تتلقاه وتشعر به تلك الشخصية . ولما كانت القصة القصيرة تتسم بالإيجاز فتنوع النغمات أقل عنه فى الرّواية ومع ذلك ففى القصة القصيرة أحيانًا ما نرى حالات تعدد النغمات .

والصفات التى تستخدم لتصنيف وإحصاء الأنغام لا حدود لها : فهناك القصص القصيرة العاطفية وهناك الثقافية والكوميدية ، والجادة ، والمرحة ، والحزينة ، الموعظة ، والمأساوية ، والفظة ، ... حتى نستنفذ كل الصفحات التى نلحقها بطبيعة الرّاوى . وبالنسبة للنغمة التى أفضلها فهى الساخرة .

٩ - ٥ - ٢ - الجو العام :

تدور أحداث القصة القصيرة فى مكان معين وزمان معين لكننى لن أتناول هنا التناغم بين الزمان والمكان فهذا سوف يكون موضوع الفصل الثامن عشر البند الثالث . وما يهمنى فى هذا المقام هو موقف الراوى . غير أن هذا الموقف لا يظهر فى كونه «نغمات» بل فى «الجو العام» وهذا «الجو العام» له علاقة وثيقة بجريان الأحداث فى مكان وزمان معين . فهناك لحظات تاريخية وساعات النهار ومشاهد ومبانٍ كل ذلك يدعو الكاتب لأن يُسكِنُها بالشخصيات وأن يملأها بالأحداث . وهناك حالات مثل قيام مؤلف بكتابة قصة قصيرة متخذًا نقطة البداية - ليس الشخصية أو الموقف - فى غروب الشمس فى البحر ، أو أطلال قصر منيف . فعلى سبيل المثال نجد استيفنسن Stevenson يشرح لنا أصل قصته "The Merry Men" قائلاً : «بدأت بشعور أثارته لدىّ إحدى تلك الجزر الواقعة على الشاطئ الغربى لاسكتلاندا ثم أخذت أدخل تدريجيا فى مغامرة التعبير عن تلك المشاعر» . يقوم النقاد برصد «الجوّ العام للسلام فى أحد الوديان ، والجو العام للغموض الذى يلف إحدى القلاع المهجورة والجو العام للقتامة فى أحد الأحياء والجو العام الرومانسى لغابة تسللت إليها خيوط ضوء القمر . غير أن على القارئ أن يلاحظ أن «هذه الأجواء العامة» هى من باب التشبيه وليست مجسدة ، وهذا هو الحال الذى وصلنا إليه عندما تحدثنا عن النغمات . فهذه الأجواء العامة لا ترتبط بمكان معين لكنها تنبع من عملية الربط الذى أحدثه الراوى بين المكان والعمر والشخصية والحدث والعادات وبعض النجوم وبعض الأثاث والملابس وأنماط العيش والحوار . «الجو العام» إذن هو ردّ فعل الرّاوى وهو الشكل الفنى الذى يعبر عن حالته المعنوية ، وهو إضفاء الموضوعية على شعور غامض ينفذ إلى العمل القصصى من كل جانب . كما يحدث الوصف أثرًا هو المناخ العام غير أن ذلك ليس العنصر الهام دائمًا . فهناك الحبكة ورسم ملامح الشخصية والفكرة والأسلوب والمفردات والإيقاع النثرى وكل ما ينجم عن عملية الإبداع الفنى ليسهم فى تكوين المناخ .

من الممكن أن يكون هناك فارق بين النغمة والمناخ فربما جاءت النغمة بشكل عفوى من أعماق شخصية الراوى غير أن المناخ لا يتأتى إلا من هذه المنطقة السطحية التى تستجيب للبواعث الحسية . وربما كانت النغمة مرتبطة بالراوى وعندما يقوم بإدخالها فى العمل القصصى تتحول إلى مناخ عام . ربما كان هذا . إلا أن الأمر الأكيد هو أن كلا من النغمة والمناخ تعبيرات مجازية للدلالة على نفس الشيء وهو : موقف الراوى . إنها تعبيرات توضح مشاعر الراوى . ولما كان النبع واحدًا وهو الحالة المعنوية والمزاجية للراوى فمن الصعب ملاحظة الفرق بين النغمة والمناخ . إلا أننى أحاول إيجاد هذه الفوارق .

لنتذكر القصة القصيرة لآلان بويه Poe بعنوان "The Fall of The House of Usher" للوهلة الأولى لا نكاد نميز بين نغمة الراوى غير المذكور اسمه والذى يقوم بزيارة آل Usher والمناخ الذى يلف هذا المنزل المتهالك . لكن علينا أن ندقق جيداً ؛ فنلاحظ أن الأمر ليس مجرد وجود علاقة واضحة بين حالة الحزن التى عليها الأشخاص والشكل الكئيب للأشياء المحيطة بل - أيضاً - إن «المناخ» هو إحدى القوى التى تساهم فى تطوير الحبكة . هذا المناخ الكئيب ينبئ عن أحداث وشيكة الوقوع . إنه من المؤلم لى ألا أجد المساحة المناسبة لأقوم بتحليل أسلوبى أتناول فيه كافة العناصر التى لجأ إليها Poe متى يكون الراوى قادراً على وصف المناخ الذى عليه مقر إقامة عائلة Usher : إنها عمل عملاق . ويكفى فقط أن نشير إلى تفصيلة وهى المتعلقة بالشق فى واجهة المبنى الذى استرعى انتباه الزائر .

«طوال يوم ثقيل وكئيب وصامت من أيام الخريف حيث تتكاثر السحب فى السماء وتقترب وتضغط علياً ظللت أنا وحدى أعبر منطقة حزينة من الزراعات وأنا أمتطى صهوة الجواد . وأخيراً عندما أخذ الليل يسدل أستاره رأيت المقر الحزين لأسرة Usher . لست أدرى ماذا حدث لكنى أتذكر أننى لم أكد ألقى نظرة على المبنى حتى سرت فىّ قشعريرة الإحباط» .

ومن بين التفاصيل الوصفية نجد تلك «كان هناك شق لا يكاد يرى فى واجهة المبنى يمتد هذا الصدع من السقف حتى أسفل الحائط وقد أخذ طريقاً متعرجاً ثم تلاشى فى مياه البحيرة الراكدة. » إنه وصف يوحى بالتهديد وسوء الطالع وينبئ عن نتيجة تتسم بأنها كارثة وبالفعل تسقط أمطار رعدية وتنتهى القصة القصيرة على النحو التالى :

«فجأة ظهر شعاع قوى وامتد فى المدقّ . فرجعت ببصرى - حيث بقى المقر الكبير وظلاله وحيدين خلفى - لأرى ماهية الشىء الذى شعاعاً واهناً ؛ كان هذا الشعاع آتياً من القمر وهو بدر أحمر اللون عند تغيبه ، كانت حمرة الدم تتراقص على هذا الصدع الذى وصفته قبل ذلك وهو الصدع الذى يمتد فى شكل متعرج من السقف حتى أسفل . وبينما كنت أرى الشعاع أخذ الصدع يتسع بسرعة . ثم حدثت هزة عنيفة ... فظهر القمر مكتملاً أمام عينى ... اهتزت نفسى عندما رأيت الحوائط الضخمة وهى تتهاوى ... سمُعت أصوات طويلة كأنها أصوات آلاف السيول ... وتحت قدماى أطبقت البحيرة بعمقها على بقايا مقر عائلة Usher .».

المكان مع المناخ القائم ليس أقل أهمية من الحكاية المأساوية للأخوين Rodrik, Madeline Usher إذن المكان والمناخ الخاص به عبارة عن مغامرة (١٨ - ٣ - ١ - ٣) .



١٠ - الحدث - والحبكة

١٠ - ١ - مدخل :

يبدأ المؤلف فى سرد القصة القصيرة وينتهى من هذه العملية بعد ذلك . إنه يقص حدثًا مكتملاً وماضيًا بالنسبة له . إذن قصته تعتبر كلا مستمرًا فى وحدة مكتملة . ونعرف ذلك فى الشكل الذى نقرؤه فالبداية كلمة والنهاية كلمة . ويمكن للمؤلف أن يتخيل أن أحداث قصته تدور فى الوقت الحاضر أو حتى فى المستقبل ويمكن له أن يختار الزمن النحوى الذى يريد حتى ولو كان غير منطقى ويمكن له أن يثير فى القارئ الانطباع بأن الحدث مفتوح أى أن طرفيه (البداية والنهاية) لم يغلقا حتى هذه اللحظة . ويمكن له أن يسرد القصة مستخدمًا الترتيب الذى يعن بأن يغير من ترتيب مسار الأحداث ويمكن أن يدعو القارئ للتعاون فى مسار السرد ويتصور النهاية التى يرغب فيها ، والخلاصة أن المؤلف يمكن أن يفعل ما سبق وأكثر منه وأيًا كان ما يفعله فإن قصته سوف تكون مكتملة من الناحية اللغوية وهى تشير إلى زمن مضى . وفى هذا الفصل سوف نستعد لدراسة بنية هذا الشىء الأدبى .

١٠ - ٢ - أحداث عارضة بسيطة معقدة :

قام أرسطو فى كتابه «الشعر» بوضع بنية قصصية تتسم بالبساطة الشديدة . ورغم أن كتابه هذا غير كامل وطرأ عليه التحويل فلا زال مصدر إلهام للكثير من الشكليين . وأصبحت بعض المفردات المستخدمة فيه جزءًا عامًا من مفردات النقد الأدبى المعاصر وبالتالى فلا مناص أمامنا من استخدامها . وسوف أقوم على الفور بدراسة الجزء الذى يساعدنى فى فهم طبيعة القصة القصيرة .

عرف أرسطو الحبكة - أو كما سماها Mythos - على أنها تركيب مجموعة من الأحداث العارضة فى حدث كامل وموحد يمكن للعقل أن يدركه دفعة واحدة . والحبكة هى كُلٌ اتحدت أجزاؤه منذ البداية ، والوسط وحتى النهاية .

والبداية : هى الشىء الذى يفترض عدم وجود شىء سابق لكنه يتطلب الاستمرار .

أما النهاية فهى على العكس تفترض وجود سابقة ولا تفترض الاستمرار .

والوسط : يفترض وجود سابقة واستمرارية .

«إن الحبكة الجيدة البناء لا يمكن أن تبدأ أو تنتهى اعتسافًا وطبقًا لما يريده الكاتب «الحبكة هى : تقليد أو محاكاة حدث كامل» .

وحتى تتم محاكاة الحدث ووضع أسس وحدته على الشاعر أن يقوم «بسبك الأحداث العارضة وربطها ببعضها . بحيث تشكل كلها نسيجًا واحدًا فإذا ما نقلنا أحدها أو غيرناه تعرض هذا الترابط للخلل» والأحداث على أرض الواقع إما أن تكون بسيطة أو معقدة . وبالتالى فالحبكة التى تعتبر محاكاة لهذه الأحداث إما أن تكون بسيطة أو معقدة . فالبسيط منها هو الذى يعرض أمامنا حدثًا مستمرًا . كان أرسطو لا يحبذ الأحداث البسيطة «ومن أسوأ أنواع الأحداث البسيطة ذات التسلسل (episóidica) . وما أسميه بالحبكة المتسلسلة هى تلك التى تتوالى فيها الحلقات دون أن يطرأ على ترابطها الاحتمالية أو الاحتياج لعناصر أخرى» إلا أنه كان يثنى على الأحداث المعقدة حيث تتداخل فيها الأحداث العارضة بحيث لا يجوز أن تنقل أو تحذف أى منها وإلا تهدّم البناء الفنى .

وحيث أننى سوف أستخدم كثيرًا فى هذه الدراسة مصطلحات البداية ، الوسط والنهاية بمفهوم غير المفهوم الأرسطى فعلّى إذن الإفصاح عن عدم إتفاقى مع أرسطو . فنقطة البداية عنده هى الافتراض بأن الحبكة محاكاة للأحداث الطبيعية وأن الطبيعة هى حدث يبدأ ويستمر ويتطور متجهًا نحو غاية أو نهاية معينة . لكننا لا نعرف عن طبيعة الكون والغايات منه إلا تلك الغايات التى نبنيها فى وعينا وكما كان هذا الوعى زمنيًا فإنه يضفى هذه الصفة على كل ما يتلقى أو يتصور . وغير صحيح أن تكون الحبكة محاكاة (١٤ – ٣ –) فالمفهوم الأرسطى للمحاكاة mimesis فيه أخطاء كثيرة . فلأول وهلة يبدو أن أرسطو يعتقد أن الفن صورة تحاكى الواقع الموضوعى . وأحيانًا أخرى يميل إلى الاعتدال ويقول بأن الفنان يحاكى المسار الذى عليه الطبيعة نجد أنه يضفى على هذا المفهوم شكلاً روحيًا للمادة التى تمت محاكاتها . ومن خلال هذا المنظور ينوه بأن المحاكاة هى نوع من التنسيق بين الأشياء والأعمال الفنية حيث الأولى هى السبب أما الأخيرة فهى المحصلة . وأيًا كان الموقف فإننى عندما أقوم فى هذا الفصل (١٠ – ٧ –) باستخدام المصطلحات البداية والوسط والنهاية سأقوم بتحريرها من مفهوم المحاكاة . وما يهمنى الآن هو التأكيد على الفكرة القائلة بأن الحدث البسيط يختلف كما عن الحبكة المعقدة .

١٠ - ٣ - الفرق بين الحدث والحبكة :

أرى فى رأى إ. م. فورستر E. M. Forster صدى لآراء أرسطو ، عندما يرفع من شأن ما يسمى Plot ويقلل من شأن ما يسمى بالقصة (Aspects of The Novel) Story ولما كان يدرس الرواية وأدرس أنا القصة القصيرة سوف أقوم برد مواز حتى تحدث أقلمة موضوعه مع موضوعى فبدلاً من مصطلح Story استخدم «الحدث» وبدلا من Plot استخدم «الحبكة» .

إن سرد الحدث - طبقًا لما يقوله فى الفصل الثانى - هو الأمر الأساسى والجوهرى . لكن ليس يعنى ذلك الإعلاء من مكانة هذه النقطة فالحدث فى أرجاء القصة من البداية وحتى النهاية كأنه دودة زمنية . إن الحدث كيان أدبى أقل شأنًا فكان يروى منذ قديم الزمان ويتألف الحدث من سرد لوقائع تم نظمها فى عُقَد زمنى والميزة الوحيدة التى تتوفر للحدث هو إثارته انتباه القارئ والحفاظ على حالة الترقب لما سوف يحدث . إنه على صلة حميمة بالفضول الإنسانى ولا شىء أكثر . تحدث أمور : نراها الواقعة تلو الأخرى دون أن يكون هناك ترابط بينها ما عدا الرابطة الزمنية ومجرد إحداث تغيير على هذا التسلسل البسيط يقضى على القصة القصيرة قضاءً مبرمًا .

أما الحبكة فهى عكس ذلك - ننتقل إلى الفصل الخامس - إنها تحكم القصة القصيرة على مستوى أعلى . فبينما نجد الحدث يتولى ترتيب الوقائع فى سلسلة زمنية متتابعة نرى أن الحبكة ما هى إلا شبكة من العلاقات ذات الأبعاد المختلفة (طولاً وعرضًا وعمقًا) التى تتعقّد بالمفاجآت والأمور الغامضة . الحبكة هى الجانب الثقافى للسرد القصصى .

والفرق الذى يشير إليه فورستر بين Plot و Story قبل به العديد من النقاد الذين يسيرون على النهج الأرسطى . فهم يرون أن الأحداث العارضة يجب أن يكون هناك تناغم كامل فيما بينها بحيث إذا أهملنا أحدها أو غيرنا مكانه لا نفرط العقد . ولنرى الآن هذين النوعين من الترابط بين الأحداث العارضة : أولها : هناك ترابط يفقد انسجامه إذا ما أهملنا واحداً من أحداثه العارضة : وهذا يعنى أن هذه الأحداث العارضة ترتبط فيما بينها بعلاقة ضرورية مثل السبب والمحصلة . وبمقولة أخرى هناك ترابط محتمل (متوالى) وآخر ضرورى (سببى) واتساق الحدث (Story) يرتبط بالترتيب الأفقى المتوالى للأحداث العارضة : فهناك القارئ بفضوله الذى يستحثه على معرفة ما الذى سيحدث بعد لحظات فيواصل قراءته دون أن يفكر فيما إذا كان كل واحد من الأحداث العارضة هو محصلة سبب معين. أما فيما يتعلق باتساق الحبكة

(Plot) فهذا يرتبط بالترتيب التوليدى والسببى للأحداث العارضة : فالقارئ يواصل قراءته وهو شغوف ومترقب ومدفوع بالرغبة فى فهم تطور القوى المتشابكة . فعند قراءة قصة قصيرة نتلقى أجزاء الحدث واحداً وراء الآخر (Story) ونحن ننظر إلى الأمام ، غير أننا نفهم الحبكة (Plot) ونحن ننظر إلى الخلف .

١٠ - ٤ - نقد هذا التفريق :

يمكن أن نقول لهؤلاء الذين زادوا مساحة الفوارق التى أحدثها فورستر (Plot و Story) بأن القصة القصيرة من النوع «المحتمل» لا تستثنى «الضرورة» وأن الترتيب التتابعى لا يستثنى الترتيب السببى ، كما أن الفضول لا ينفى الرغبة فى الفهم وأن الاهتمام بما سيحدث لا يباعد الاهتمام بما حدث . فالقصة القصيرة مؤقتة كأنها نغمة موسيقية وهذه الأخيرة لها دلالتها الخاصة شريطة أن نتذكر الأصوات ونأمل أصواتاً جديدة . والفارق بين Story و Plot ليس كبيراً إذا ما قورن بنقاط التلاقى فيما بينها وهى : التناغم . ولنعد الآن إلى فورستر الذى يميز مقارناته عن الآخرين بابتكار نظامين :

الحدث : «مات الملك وماتت الملكة بعد ذلك» فإذا ما أخذنا هذين الحدثين طبقاً للترتيب الزمنى الذى تسجله عقارب الساعة فإن فضول القارئ سيطلع علينا بالسؤال التالى «وماذا حدث بعد ذلك») .

الحبكة : «مات الملك وبعده ماتت الملكة كمداً» (إنها عملية شرح تعود إلى ذكاء فطرى يضع فى اعتباره السؤال التالى : ولماذا ؟) .

إذا ما قام فورستر بملء هذه الأنماط والاستمرار فيها بإضافة المزيد من الوقائع فلن تكون هناك وسيلة للتفريق بين الحدث (Story) والحبكة (Plot) . وبدون الاستمرار فى هذه الأنظمة يمكن القول : أليس من مكونات الحبكة أن تموت الملكة بعد الملك ؟ والإجابة إن ذلك ليس جزءاً من حبكة القصة القصيرة ذلك أن عبارة «مات الملك وماتت الملكة بعده» ليست قصة قصيرة بل جملة إخبارية . غير أنها - الجملة الإخبارية ، مركبة من جملتين بسيطتين تم الربط بينهما بواسطة حرف العطف «و» وبالتالى فهى عبارة تشكل حبكة على المستوى النحوى . وإذا ما استمر الحال هكذا أى سرد الجملة وراء أخرى - رغم أننا قد لا نُضَمنّها سرداً يمكن أن يضفى على الجملة البسيطة منطق السبب والمحصلة - سوف تتكون أمامنا قصة قصيرة . ويمكن لأى قارئ عنده شىء من الخيال أن يتصوّر فى هذه القصة القصيرة «السلسلة» إيحاءات لا تقف عند حد إرضاء «فضولة» فحسب يرى فورستر إنها أقل المراتب الروحية - بل يتعدى ذلك إلى أنشطة أكثر رقياً وهى «الذاكرة» و «الذكاء» .

ويرجع تحفظي على العرض الذي قدّمه فورستر إلى أنني لست أرى في «الحدث» على أنه يماثل أو يساوي الحبكة بل أقول إنه الحبكة نفسها . فكل حدث تم تلقيه أو تصوره أو التفكير فيه من قبل كاتب القصة القصيرة يتخذ في الحال شكلاً له معنى متكاملاً : إنه شكل الحبكة ومهما كانت درجة الطبيعية في الحدث الذي يقع على أرض الطبيعة فهو لن يدخل دائرة القصة القصيرة إلا بعد أن يُعْطَى الشكل الفني للحبكة . وعندما يقول فورستر أن الصلة بين الأشياء أحياناً ما تكون ترتيبية طبقاً للزمن Story وأحياناً سببية Plot فإنه بذلك يقوم بتقسيم المادة القصصية إلى أنواع فرعية : أحدها أقل درجة من الآخر . لكني أفضل عدم الدخول في هذه التفاصيل المتعلقة بتبويب القصة القصيرة، وأميل إلى الغوص في أغوار القصة القصيرة والوصول إلى الأحداث التي تقع (الحدث) والشكل الذي تأخذه (الحبكة) . فلما كان محتوى الحدث يدخل دائماً كمكوِّن أساسي في الحبكة فلست أرى جدوى من التقسيم وعندما أقرأ قصة قصيرة أجد أمامي الحدث والحبكة . فهما يمثلان نظريتين إلى نفس الشيء : فالأول ترى الحدث والأخرى ترى الحبكة لكن الفارق هو في نمطية النظر . فهناك من يرفع عينيه إلى أعلى ويرى الطيور في الفضاء وبتدقيق النظر نرى الشكل الجمالي الذي عليه سرب الطير . إنهما نظرتان للطيور التي تسبح في الفضاء . والأمر كذلك بالنسبة للقصة القصيرة فبعد إلقاء نظرتين عليها نطلق نقطة «حدث» على كل ما يحدث في القصة و «حبكة» على هذا الذي نتلقاه من جرّاء العلاقات القائمة بين الأحداث . وأحياناً ما نقرأ قصصاً والحبكة لكنهما لا ينفصلان . فكل حدث تم سرده له حبكة مهما بلغت درجة البساطة فيه وتتشابك خيوط الأحداث لتشكل الحبكة . لكن حذار ! هذه الخيوط – في القصة القصيرة – ليست سابقة على الحبكة . أي أن الخيوط هي أيضاً حبكة «فخيط» الحدث – الذي هو حدث أفقي في الزمن من حيث تتابع الأحداث وتواليها – و «الحبكة» – التي تكوّنت من هذا الخيط – ما هما إلا عبارتين مجازيتين تم الاستعانة بهما من ميدان صناعة النسيج وبالتالي لا يجب أن نأخذ التشبيه بشكل حرفي كأن الخيط والحبكة موجودان بالفعل . «فالخيط» في أي قصة قصيرة ليس بسيطاً أبداً وينطبق نفس المبدأ على الخيط الطويل الذي تنتجه المغازل والذي يتكون من ألياف قصيرة من الصوف يضمها إلى بعضها البعض والواحدة تلو الأخرى حتى تمتد حزمة الألياف قوية دون أن توجد واحدة قادرة على الاستمرار من أول الخيط إلى آخره ، وبالنسبة للقصة القصيرة فإن خيط الحدث ، مهما يلفت النظر إلى بساطة مشكلة ، يدخل جزءاً من النسيج . إننا الآن نأخذ في فهم معنى الحبكة ذلك أننا نراها تدخل في طور من التعقيد ثم ينتهي بها الأمر إلى حل لهذه العقد .

والأجزاء التى تستمر فى خط الحدث ، حتى فى تلك القصص (Stories) التى يعتبرها فورستر خالية من مبدأ السببية ، تهدف إلى غاية معينة . ورغم أن المؤلف لا يفصح عن أن هذه الواقعة هى السبب وأن الواقعة الأخرى هى ما نجم عن السبب المذكور - وهذا الناجم يتحول بدوره إلى سبب وهكذا حتى نهاية المطاف - فكل الأجزاء تتطور بغية السير فى الخطة الموضوعة سلفًا . فإذا ما أغفلنا بعض الوقائع الرئيسية فإن التسلسل ينقطع وتفقد القصة القصيرة أى مدلول لها . فلا توجد هناك حلقات ليست مسببة أو لا تؤدى إلى نتيجة ما .

وعندما أقول بأن الحدث والحبكة أمرًا واحدًا فهذا يباعدنى عن الشكليين الروس الذين يفرقون بين Fable (الأحداث التى تقع طبقًا لتسلسلها فى الواقع) و Sujet (هى الأحداث نفسها التى يقدمها لنا الفن بترتيب آخر) . وأقول بأن الترتيب الحقيقى هو الترتيب الفنى الذى نقرأه : أما الترتيب الآخر فهو قائم فقط ضمن موجز استقيناه من القصة القصيرة وسوف أقوم بشرح هذه النقطة فى ١٢ - ٨ - (الملاحق) . وعلى مستوى آخر فإن عدم التفريق بين الحبكة والقصة القصيرة يباعدنى أيضًا عن بعض الزملاء الذين يصرون على القول بأن الحبكة هى جزء من مكونات القصة القصيرة . الحبكة هى تسلسل أحداث - طبقًا لما يقولون - والحلقة هى مجموعة من المشاهد التى تبتعد عن حدث عارض له دلالته أو تقترب منه . والمشهد ما هو إلا حوار بين شخصيتين أو ثلاثة تم وضعها فى موقف مشترك أو جمعها هدف معين . وهنا عندما لا نسمع الحوار نسمع صوت شخصية ، تتحدث مع نفسها سواء كان السبب هو أنها وحيدة أو لا أحد يقاطعها ... هذه العناصر يمكن فصلها فى نظر بعض الزملاء وأحيانًا ما ينمو أحد هذه العناصر نموًا كبيرًا على حساب الأخرى فيباعدها ويملأ المكان بكل أبعاده وعندئذ يتحول من عنصر إلى كل شىء وينتهى الأمر به إلى إسهامه وحده فى كتابة قصة قصيرة . ويضيف هؤلاء بأن القصص التى تكونت بناء على سيطرة عنصر واحد تحتفظ بطبيعة بساطة المنشأ ويمكن أن تكون هناك قصص قصيرة ينقصها عنصر الحبكة وأخرى لا تعدو إلا أن تكون حبكة بسيطة ، فعلى سبيل المثال : (أ) هناك قصص قصيرة لا تعدو كونها مناجاة تلقائية نجمت عن باعث آنى . Poldy Bird «القاتل طليق السراح» (ب) وأخرى مجرد حوار بين اثنين "Galas" Alfredo J. Weiss (جـ) وثالثة يتكون الحدث فيها من مجموعة من المشاهد المتتابعة الناجمة عن حافز أو أن التقدم نحو مستقبل غير مضمون يجعلنا نأمل وقوع حدث حاسم : Pedro Orgambide وقصته «حياة ومذكرات المحارب نيميوبيًا فانيى (د) وأربعة حيث تجعل العناصر المشار إليها فى الأنواع الثلاثة تابعة لغاية معينة وهى العمل على تطوير الحبكة حتى تصل إلى النهاية المرضية Manuel Peyrou وقصته «الشاطئ السحرى» .

إننى لا أتفق مع هذه الآراء فالحبكة فى نظرى قد تكون بسيطة أو معقدة أيًا كانت الدرجة فى كل ، لكنها لا يمكن أن تغيب عن أى قصة قصيرة ذلك أن هذا النوع القصصى هو الحبكة . وقد قلت فى الفصل الثالث البند الخامس أن الكاتب ينحرف عن الواقع اليومى ليسرد حدث غير عادى وسرعان ما يرى أن الحياة تنفصل وتبزغ من نقطة الانكسار ، هذه أمور غير عادية مثل الفضيحة والاغتيال والخيانة والمفاجأة والمعجزة والأزمة ... (ويمكن اعتبار السكون حدث غير عادى إذ يدخل فى تناقض مع العالم الذى يموج بالعنف والتوترات) . الحياة اليومية مليئة بالغرائب التى تحدث بطريقة غير منتظمة وما يفعله المؤلف هو اختيار واحدة من هذه الغرائب ونَظْمها فى قصة قصيرة . فيدخل ما هو فوضوى إلى العالم الصغير للحبكة .

تقوم الحبكة بإخضاع الأحداث لبنيتها هى . فواقعة ما لا تظل منعزلة بل تكون جزءًا من الوقائع التى جرت والتى ستجرى . الحبكة هى تنظيم كأنه كائن حىّ . فيقوم الكاتب بتقديم تمثيل هام للحياة من خلال انتقاء الأحداث أى بإغفال ما يراه عارضاً لا قيمة له .

١٠ - ٥ - ضرورة الحبكة : الأزمة والموقف :

يقوم بعض المنظّرين بالتفريق بين الحدث والحبكة ثم يفرقون أيضًا بين الحبكة والأزمة ، وبين الحبكة والموقف ، ويصل بهم الأمر إلى القول بأن هناك بعض القصص القصيرة التى تفتقر إلى الحدث والحبكة وتتحول إلى مجرد أزمة أو موقف . والأمر عندى هو عكس ما تقدم فالحدث والحبكة والأزمة والموقف كلها شىء واحد . فكل قصة قصيرة تَرْوى حدثًا فيه أزمة ومن خلال الحبكة يأخذ «الموقف» يتحرك كأنه القصة . ولنتأمل الأسباب التى حدت بهؤلاء المنظِّرين إلى الظن بأن الحبكة يمكن الاستغناء عنها . فهم يرون أن الحبكة هى البنية الخاصة بالحدث الخارجى ليس إلا . أما «الأزمة» عندهم فهى التضارب بين قوتين : فالبطل الذى يجد نفسه فى موقف حرج فأمامه أحد أمرين إما العمل على الوصول إلى غايته أو الإحجام عنها أو أن يقرر القيام بردّ فعل ما أو تركه . ويضيف هؤلاء إلى ما سبق أن القصة القصيرة - بالتالى - يمكن أن تفتقر إلى الحبكة لكنها تحتاج إلى «أزمة» . وحتى لو حدث ذلك فهم قادرون على الإتيان بحجج عندما تطفر إلى أذهانهم قصة «المسار» Caminata للكاتب فرانسثيكو لويس برنارديث F. L. Bernárdez التى تتسم بخلوها من الطرف وتقتصر فقط على تأملات وردود أفعال راو وحيد يسير فى شارع / ريبادابيا .

كما يعرّفون «الموقف» بأنه نقطة إنطلاق القصة القصيرة مثله فى ذلك مثل الأشياء والحالة التى تكون عليها عند بدء الحدث . وحتى لو كان الأمر هكذا فمن البديهى أن

الموقف جزء من الحبكة . فهم يفصلون الموقف عن الحبكة فهم يرون «الموقف» بمنظور لحظى Sincránica أما الثانى «الحبكة» فالمنظور هنا تاريخى dicranica . «الموقف» يقدم لنا الاستفهام ماذا ؟ أما الحبكة فهى السؤال ماذا سيحدث بعد ذلك . الموقف يطرح مشكلة والحبكة هى هذه المشكلة وحلها . ومن البديهى أن يتم نسج الحبكة بدءاً بالموقف . الحبكة هى موقف تم تطويره . فالموقف الجامد ليس قصة قصيرة . ولا يمكن تصور الحبكة دون موقف أولى .

وهذا الموقف يمكن أن يكون واحداً من هذه المستويات الثلاث :

(أ) تكافح الشخصية ضد قوى أكبر من قدرتها على السيطرة عليها : الحوادث والحروب والكوارث .

(ب) تكافح الشخصية ضد شخصيات أخرى .

(جـ) تكافح الشخصية ضد قوى تهزها من الداخل .

وأيًا كانت الأزمة أو الموقف فهما جزء من الحبكة . وعندما يقول البعض بأن قصة ما لا تحتوى على حبكة فالقصد هنا أن الحبكة هنا واهنة بالمقارنة بما هوقائم فى قصص أخرى . فهى قصة فيها الحد الأدنى من العناصر التى ترسم ملامح الشخصية فى مسرح ما أو من خلال الحوار . وفى الكثير من القصص (مثل أعمال لويسا ليفنسن L. Levinson على سبيل المثال) تبدو الحبكة وكأنها المناخ العام غير أن هذا المناخ يدخل ضمن موقف والموقف يعطيه الشكل .

أحيانًا أخرى يبدو لنا أن المؤلف عزف عن نسج حبكته ولم يترك لنا إلا قصاصات وخيوط لنقوم نحن بالمهمة بدلاً منه . وقصة "The Lady, or th tiger ?" لفرانك ر. ستوكتن Frank R. Stockton سوف تتوقف عند معضلة وعلى القارئ أن يخمن الحل الذى يراه مناسبًا : فالبطل أمام بابين فخلف الباب الأول تنتظره الحرية مع الحبيبة وخلف الباب الثانى ينتظره الموت بين مخالب النمر وتنتهى القصة دون أن تقول لنا أى البابين يفتح . ورغم وجود مثل هذه القصص المعضلة فإن الحبكة قائمة فيها بقوة - فالقارئ الذى تعود على الحبكات التقليدية - الشخصية والمشكلة والتعقيد والذروة والحل - ينتظر أن يحدث شيء وعندما تنتهى القصة دون حدوث أى شيء فغيبة الحل هذه تأخذ طابع الحل غير المتوقع : قام الراوى بإيجاد هذا الانطباع والشكل أوجده به إنما يمثل إمكانيات حل ونهاية القصة .

وأحيانًا ما تكون القصة القصيرة «قصيدة نثرية» لا تكاد شخصياتها تتحرك والشيء الوحيد الذى يتحرك فى الحبكة اللغوية هو تموجات النحو وبعض أنواع

الإغراب فى التشبيهات وفخامة الألفاظ والصفات غير المألوفة والإيقاع الصوتى . وعندئذ يكون القارئ مشدوهاً ببراعة الجمل التى يسوقها المؤلف فيكتشف اهتماماً جديداً : هو حدث الكلمات . فكل مفرد هو إيماءة أرستقراطية والفضول والمفاجأة والمتعة يتم إشباعها كلها عندما نرى أن السلوك الخاص بالكلمة أى الأسلوب الشعرى - قد تحول إلى بطل فى الصراع الملحمى من أجل التعبير عن الجمال . هناك بعض القصائد النثرية فى «قبل أن يموتوا» للكاتب نوراه لانج Norah Lange أو قصة هيكتور رينيه لافلور Héctor René Lafleur «فراغات ضد نخب الأيام» التى تتسم بأسلوبية على النحو التالى : حتى السحب التي تم استدعاؤها بالخيال لها حبكة .

بدون الحبكة لا توجد قصة قصيرة . الحبكة هى مسار الحدث منذ بدايته حتى النهاية وهو مسار تتضافر فيه مكونات القصة القصيرة وتشكل وحدة واحدة يمكن أن تكون شديدة التعقيد لكنها تتسم بالتفرّد فى استغلالها . الحبكة تقوم بتنظيم الأحداث العارضة والحلقات المفصلة ، بشكل يرضى من الناحية الجمالية الترقّب الذى عليه القارئ . إن الحبكة تحول دون وجود تصدعات أو نقاط غير منتهية أو نقاط ضعف أو غموض إنها عملية انتقاء للتفاصيل ذات المغزى بطريقة ماهرة هناك بعض التفاصيل التى يمكن أن توضح كل ما حدث وما سيحدث . الحبكة تتسم بالديناميكية ولها هدف ومقصد ذلك أن الشخصية التى تدخل فى نسيجها تسير نحو هدف معيّن . وأيًا كانت طبيعة الصراع الذى تخوضه هذه الشخصية ، مع أخرى أو مع نفسها أو ضد قوى الطبيعة أو المجتمع أو ضد القدر ، فهى تهمنا ذلك أننا نريد أن نعرف ما سيؤول إليه هذا الصراع . فوجود المشكلة يجعلنا ننتظر الحل ووجود السؤال فى حاجة إلى إجابة ووجود التوتر فى حاجة إلى انفراجة ووجود الغموض فى حاجة إلى كشفه ووجود الأزمة فى حاجة إلى الهدوء ووجود العقدة فى حاجة إلى الحل . الحبكة هى أمر جوهرى لا غنى عنه .

١٠ - ٦ - الحبكة وعددها المحدود : التناص Inteatextualidrd :

القصة القصيرة هى حبكة وهناك العديد من الحبكات مثل العديد من القصص . إلا أن عدد الحبكات القائمة والتى ستوجد ليس غير متناه . فكل ما يفعله المرء متناهياً فهو يكرّر نفسه فى إطار واقع يكرر نفسه أيضًا ومن الطبيعى أن تتكرر الحبكات وعدد الحبكات التى تبدو فى نظرنا مختلفة أو تبدو غير مكررة بطريقة زائدة عن الحد ، يبدو غير معلوم لكنه محدود . فهناك بعض الحبكات التى تذكرنا بالأخرى وحينئذ يواتينا الانطباع بأنه إذا كان من المستحيل إحصاء عدد القصص القصيرة التى كتبت فمن الناحية النظرية يمكن فعل ذلك إزاء الحبكات التى نشعر بأنها تتكرر . وحذار مما يفعله بعض القوائم فما يحدث هو أنهم يختصرون الحبكات ويلاحظون كيفْ أنها تتشابه فيما بينها . وهو شبه بين مختصرات لكن ليس بين الحبكات . (١٢ - ٨) .

فالشبه يطفر إلى الأذهان فى بعض الحالات ومثالاً على ذلك عندما تكون إحدى القصص القصيرة أحد تنويعات قصة أخرى . وعندما تكون قصة قصيرة مجرد ترجمة وبالتالى تتغير أسماء الشخصيات والأماكن . وعندما يتعلق الأمر بانتحال أحد الأعمال وعندما تتم إعادة تركيب مادة تراثية وعندما يذعن أحد المؤلفين لتأثيرات أخرى أو إشارات لموضوعات معينة وعندما تتطابق قصة قصيرة مع أخرى حتى ولو كان ذلك بمحض الصدفة ....

ولو أننا تركنا جانباً هذه الحالات الشائعة فمن المنطقى أن نفكر أن عدد الحبكات ، مهما كان غير معلوم ، لابد وأن يكون محدوداً . والخطأ يكمن فى المبالغة فى محدوديته . والذين يقصرون عدد الحبكات إلى أقصى حد لا يفعلون إلا إحصاءاً موجزاً للحبكات . فهم يقومون بإجراء عملية جراحية على جسد القصة القصيرة ويستخرجون منه نسيجاً لاستخدامه كعينة . فالموجز المستخرج يبرز الحدث الرئيسى والمسيطر والمرئى الذى يملأ جماع القصة القصيرة من أول كلمة وحتى آخر حرف . ثم يقومون بعد ذلك بمقابلة أكثر من موجز استخرجوه ويستخلصون نتيجة مؤداها أن الكثير من الحبكات تتكرر . وبعد ذلك يقومون بوضع إحداها فى الأخرى ثم تصبح النتيجة أن الحبكات التى لا تتكرر قليلة العدد . ويبرزون بعد ذلك ما تفصح عنه عملية مقارنة الملخصات من وجود نقاط التقاء فيما بينها . فمثلا نجد قصة «الجنوب» لخورخى لويس بورخيس وقصة «الليلة مستلقية على ظهرها» لخوليو كورتاثار لهما حبكات مميزة غير أن من يقوم بالمقارنة يمكن له أن يلخص هاتين الحبكتين بنفس المفردات : هى حكاية رجل لا يعرف فيما إذا كان يحلم بآخر أو أن هذا الآخر يحلم به . وهو موجز عام يمكن أن يصلح لمئات من القصص القصيرة المتنوعة بدءاً بالقصة الصينية لـ Chuang - Tzu التى تعود إلى ثلاثة وعشرين قرناً .

«منذ ليالى طويلة وكثيرة مضت كنت فراشة تطير فرحة من فرط سعادتها بحظها ثم استيقظت بعد ذلك وكنت Chuang - Tzu لكن هل أنا فى الحقيقة الفيلسوف Chuang - Tzu الذى يتذكر أنه حلم ذات مرة بأنه كان فراشة أو أننى فراشة أحلم الآن بأننى الفيلسوف Chyang - Tzu ؟» .

الحبكات محدودة وتحدها فى ذلك القدرة الإنسانية على السرد . إلا أن وجود ملخصات لها لا يعنى بالضرورة إمكانية وضع عدد ثابت لها . ألح على أن القصة القصيرة حبكة ونحن نقرؤها فى وحدتها التى لا تنفصم عراها . أما الإيجاز فهو تقسيم هذه الوحدة إلى شكل ومحتوى وبذلك يمكن تحويرهما ومعالجتهما . وعندما نبدأ خطوات التحليل هذه فأول ما نجده بين أيدينا هو موجز الحدث الرئيسى فإذا ما كان

الموجز أميناً فالبداية مشروعة ، فمن خلاله تظهر حبكات متشابهة غير أن علينا أن نتوقف عند هذه النقطة . ومن المؤسف أن بعض المتخصصين فى دراسة القصة القصيرة عندما يبدأون فى تحليل بنيتها يواصلون تفكيكها دون أن يدروا أنهم يصفون أجزاءً من الحبكة وليس الحبكة نفسها . أى أنهم يبحثون أمراً آخر . ومن المهمّ أن نقول إن نتائج الأبحاث هامة لكنها بعيدة عن هدف الوصول إلى عدد الحبكات . فالموجز ليس هو الحبكة كما قلنا سلفًا بل إنه جزء منها ، وإذا ما استخرجنا من الموجز المواقف والموضوعات والأسباب والعناصر .. إلخ فإن مسافة ابتعادنا عن الحبكة تزداد . هناك إذن فارق بين الاعتراف بأن عدد الحبكات غير القابلة للمقارنة فيما بينها محدود وبين افتراضًا عدداً معينًا منها ، والأعداد الثابتة التى اقترحها عدد من النقاد لا تشير إلى الحبكات الكاملة بل إلى المواقف الأولية لها . وسوف أقوم هنا بإعطاء بعض الأمثلة .

أخذ جورج بولتى Goorges Polti الإحصائية القديمة التى أعدها كارلو جوزى Carlo Gozzi فى كتابه الذى يحمل عنوانًا ذا دلالة - الـ ٣٦ موقفًا دراميًا - باريس ١٨٩٥ م - مأخذ الجد غير أن هذا الكتاب لم يقم بدراسة الحبكات بل المواقف (الملاحق) وقد حصل عليها من خلال ألف ومائتى عمل مسرحى ومن خلال مائتى عمل غير مسرحى مثل القصص القصيرة والروايات والملاحم والمواقف الفعلية التى مرت عبر التاريخ وفى الحياة اليومية . لكنها ليست مواقف جميعها : إذ نجد منها الموضوعات وأحيانًا مستويات التصنيف وأحيانًا أخرى مجرد مفاهيم نفسية «هناك فقط ستة وثلاثون موقفًا دراميًا ترتبط بست وثلاثين حالة إنفعالية» . ويكفينا أن نسوق مقالاً واحداً : يرى بلوتى Ploti أن قصة آلان بويه The Purloined Letter توضح بجلاء الموقف الحادى عشر وهو «الغموض ، ثم المتسائل ثم الذى يلاحق ثم المشكلة ... ولما كانت العملية معركة ذكاء وهناك قوى معارضة فهذا الموقف يمكن أن يُرمز إليه جيداً بنقطة تساؤل» . ومن خلال هذا الموقف يرصد بلوتى عدة حالات : (A) يبحث عن شخص يمكن أن يكون محكومًا عليه بالموت ... والحالة الجانبية التي لا تتعرض لخطر مماثل للحالة الرئيسية هى البحث عن شىء . وهنا نلاحظ أن بلوتى قد اختصر قصة بويه بطريقة شديدة لكنه لم يعطنا شيئًا حتى مجرد موجز للحبكة : إنه يقوم بتصنيفها فى مستوى يدخل فيه ما لا يقل عن ألف قصة قصيرة دون أن يكون هناك أى شبه لها بقصة بويه . ويختتم بويه قائلا بأن كل موقف يتأتى من الأزمة الناجمة عن طاقة البطولة والطاقة المناوئة لها .

قام إيتين سورياو Etienne Souriau بخفض العدد السابق إلى ستة والتى يؤدى الجمع والتوليف فيما بينها إلى هذا العدد الهائل المذكور فى عنوان كتابه «مائتا

ألف موقف درامى - باريس ١٩٥٠) فكل موقف درامى - ولنأخذ مثلاً : حلاق أشبيلية لـ Beaumarchais - ترتبط به وظائف ستة حيث تعكس قوى الكون (أ) قوة الموضوع (الكونت يجب) (ب) تُوَجه هذه القوة نحو فرد ما (الكونت يحب روزينا) (جـ) تلقى الحدث (فيجارو) (د) تعارض قوة الموضوع قوة مناهضة (الكونت يحب روزينا رغم معارضة بارتولو) (هـ) هناك قوة كأداة مساعدة (الكونت يساعده فيجارو يحب روزينا رغم أنف بارتولو وهذا الأخير يعاونه باسيليو (و) هناك القوة التى تقوم بدور الحَكَم للوقوف إلى جانب أحد المتخاصمين .

نرى أن ذكر سورياو Souriau لستة أنواع مبالغ فيه إذا ما قارنّاه بعنوان كتاب جون جاليساو "John Gallishau" The only Two Ways to Write a Story نيويورك ١٩٢٨) . إذ يشير إلى وجود نوعين من القصص القصيرة : "Stories of acomplishmento" حيث نجد الشخصية قد تحقق أغراضها أم لا . وقصص Slories of decision حيث الشخصية قد تقرر البدء فى مغامرة أو عدم البدء فيها . ثم يقوم بوضع نفس الهيكل لكلا النوعين : هناك إرادة تبدأ عند نقطة ما ولسنا نعرف إلى أين سينتهى بها المطاف . وإضافة أخرى يمكننا - ولم لا ؟ - اختصار كافة القصص القصيرة فى حركة واحدة هى : الصدام بين الإرادة والعقبة التى تعترضها . وإذا ما انتقلنا من تجريد إلى تجريد نصل إلى مبدأ فلسفى عام يقول بأن الإناء نقى لخلوه من أى شىء وبالتالى فهو تعميم لا يخدمنا فى دراسة القصة القصيرة .

ألا يزيد عن حد التعميم العام التصنيف الخاص بالحبكات الذى وضعه نورمان فريدمان باسم مبدأ فلسفى ؟ فطبقاً لما يقوله لنا فى مؤلفه Form and Meaning in Fiction فإن مبدأه الفلسفى من أصل أرسطى هو «السبب الشكلى» أو البنية ومن خلال هذا المبدأ يعمل على استخلاص ثلاثة أنواع من الحبكات تنقسم كل واحدة منها إلى أنواع فرعية .

النوع الأول : حبكات مع تغيير فى الخط (أ) حبكة نشطة وهى النوع الأكثر بساطة إذ يجذب انتباهنا فبعد حادثة ما نتساءل ما الذى سيحدث الآن ؟ وهنا نجد أن أهمية تحديد ملامح الشخصيات والفكرة الرئيسية تقل عن الحدث . (ب) حبكة انفعالية هى عبارة عن معاناة شخصية تتسم بالظرف فلم ترتكب أى خطأ جسيم غير أنها ضعيفة وتعانى كثيراً . فتنتابنا حالة إشفاق عليها إذ نتعرف من خلالها على هشاشة الكائن الإنسانى (جـ) حبكة مأساوية . إنه بطل ظريف مثل السابق غير أنه يتسم بالقوة وصلابة العزيمة والذكاء والمسئولية وعندما نراه يسقط فى بعض المآسى نشعر ببعض الرضا فى أعماقنا (د) حبكة تأديبية : البطل هنا منفّر ويتسم سلوكه بعدم اللياقة ويمكن أن يحظى بالإعجاب لقوته وحيطته غير أنه شخصية سيئة تستحق أن تعانى .

(هـ) حبكة عاطفية يتغير الحظ هنا لصالح البطل فهو ليس بطلا يتمتع بصفات غير عادية بل شخص مثله مثل الآخرين والذى يميّزه هو خفة الظل . يعانى لكن الحظ يبتسم له فى النهاية (و) حبكة الإعجاب الحظ هنا لصالح البطل ونعجب به لقدراته وإقدامه وانتصاره المؤزر على الظروف غير المواتية .

النوع الثانى : حبكة تحديد الملامح (أ) حبكة النضج يبدو طابع البطل متأرجحاً فى البداية ثم يأخذ مرحلة النضج من خلال المحاولات والأخطاء التي تنتهى إلى تغيير إيجابى (ب) حبكة الإصلاح ، التغيير هنا يتم بشكل موات واختلاف هذا النوع عن السابق هو أنه بدأ بداية صحيحة عارفا التمييز بوضوح بين الخير والشر فاختار الشر أولا ثم عدّل من موقفه بعد ذلك . (جـ) حبكة تضع السمات موضع اختبار فالبطل يتسم بالظرف والقوة والإقدام وعليه أن يختار إما أفكاره النبيلة وبالتالى يتعرض للمتاعب وإما أن ينقذ حياته على حساب الأخلاق التى يتحلى بها . وعلى أى الأحوال فإنه يختار الموقف الذى يكسب به احترامنا (د) حبكة التهاوى أو الانحطاط فالبطل هو شخص طيب لكن هناك ما يصيبه بخيبة الأمل وبالتالى تنحط سلوكياته .

النوع الثالث : حبكات الأفكار (أ) حبكة التربية يقوم البطل بتربية نفسه ونتابع نحن التغيرات الفلسفية لمعتقداته وأفكاره ومواقفه (ب) حبكة الاكتشاف : يعيش البطل ويتصرف وهو يجهل بعض الوقائع الهامة خاصة بالموقف الذى هو فيه وفجأة يكتشف الحقيقة (جـ) حبكة الشعور الودود نحو الغير . نلاحظ أن تغير الصفات التى عليها البطل لا ترجع فى هذا النوع إلى جهد ثقافى بل إلى تأثيرات أشخاص آخرين عندما تعيش فجأة حالة من اليقظة (د) حبكة خيبة الآمال . يتحرك البطل بدافع من مبادئ روحية وفجأة يفقد إيمانه بها . إننا نأسف لذلك كثيراً لكننا نعرف أن إيمانه كان مبالغا فيه .

يجد باحثو المصادر لذة فى قيامهم باستخرا ج نمط من نص أدبى يشبه نمط نص أدبى سابق والعلاقة بين كلا النصين يمكن أن نطلق عليها التناص Interlextualida ، وليس الأمر كما يفترض بعض علماء السيموطيقا Semiologos هو وجود علاقة موضوعية قائمة سلفا ضمن منظومة لغوية – أدبية تم تشكيلها ، وهنا يمكن أن تكون بين كافة الأعمال فى الدنيا كلها علاقة تناص ويصبح كل الكتّاب الذين ماتوا والذين يعيشون ومن سيولدون مجرد أناس يقومون بالتكرار والتقليد وإعادة السبك والانتحال ووجود صلات ضعيفة أو قوية بين النصوص . وإذا ما افترضنا أننا معشر الكتّاب قمنا بصهر أنفسنا الواحد فى الآخر فلن يكون ذلك بتأثير التناص الميتافيزيقى – الذى يتسم بالموضوعية الكاملة – بل هو ناجم عن تأثير تشابه الذاتية الإنسانية intersubjetiridad humané التى تفسرها المادة العصبية المشتركة التى خلقنا عليها معشر بنى الإنسان . وهو ناجم أيضا عن اللغة المنطوقة interverboridad فعندما نتحدث تستخدم اللغة التى تعلمناها

فى طفولتنا . إذن فالتناص لا يحدث تأثيراً غير طبيعى على أحد : إنه مفهوم ، إنه مجرد شكل منطقى يستخرجه الناقد لنفسه بعد أن لاحظ أنه يوجد فى نص معين قام بصياغته مؤلف محدد أثر واضح أو مستتر لقراءات أخرى قام بها المؤلف . وفى أى عمل قصصى نجد شيئًا - إشارة أو تنويهًا أو مرجعًا مذكوراً - كان مكتوبًا قبل ذلك وإذا ما أعطينا اهتمامًا لهذه الواقعة العادية يمكننا تحديد النصّ المشابه والنص المشابه له ، أو الإطار وما فى داخله . فعلى سبيل المثال يمكننا الإشارة إلى السّرد باستخدام مصطلح Exotexto أو Metatexte أو Hipertetxto وأن نشير إلى هذا «الشىء» الذى تم التشبيه به فى السّرد القصصى بمصطلح Intratexto أو Texto - أو objeto Hipotexto (فليخلصنا رب الكلمات العابية من مصطلحات السيميوطيقا ! وسوف أفعل ما بوسعى لتقادى استخدامها) فأطلق لفظة «نص» على ما كتبه الراوى والكلمات الأخرى التى ضمها الراوى إلى عمله . وأسوق هنا على سبيل المثال قصة قصيرة جداً (مينى) عنوانها قط شيسر El G. de Cheshire :

«حلمت أننى أطوف بالجنة وأن ملاكًا أعطانى زهرة تدل على أننى كنت هناك ، كتب ذلك كولردج Coleridge لكنه لم يرد أن يضف إلى أنه عندما استيقظ وجد هذه الزهرة فى يده وأدرك أن الزهرةمن الجحيم وأنهم هناك أعطوها له حتى يصاب بالجنون» .

هذا هو النص الكامل للقصة - المينى - والجملة الأولى التى وضعتُ تحتها خطًا هى جزء من نص للشاعر الإنجليزى صمويل تايلور كولردج وقد تمت الإشارة إليها باستخدام عبارة «كَتَبَ» أما الجملة الثانية فقد تركتها دون خط تحتها . وأيا كانت طبيعة العلاقة بين الجملتين - تقليداً أو إعادة تشكيل - هو ما يدرسه المتخصصون فيما يسمّى «بالتناص» والمثال السابق يتسم بالبساطة فى الجمل غير أننا فى هذا الفصل سوف نتعرض للعلاقة بين الحبكات وهى علاقة مليئة بالمصاعب حيث يحاول كل كاتب ألا يستسلم للعدد المحدود من الحبكات وبالتالى يؤكد أصالته .

١٠ - ٧ - البداية . الوسط . النهاية :

يلجأ القائمون على أمر تعليم فن الكتابة إلى انتقاء «قصص قصيرة جيدة» كنموذج له بداية ووسط ونهاية . ويرى هؤلاء الأساتذة أن البداية لابد أن تتضمن خمس نقاط تجيب على ما يلى :

(أ) من هو البطل .

(ب) أين يحدث المشهد الأول .

(جـ) متى يحدث ؟

(د) ما الذى يحدث ؟

(هـ) ولماذا ؟

وبعد هذا يتطور الموقف الأول إلى :

(أ) وجود عقبات فى الطريق الذى تسير فيه الشخصية حتى تجد حلا للمشكلة .

(ب) إبطاء لمجريات الأحداث من خلال خبر لم يكشف عنه أو حادثة .. إلخ .

(جـ) أخطار وشيكة تهدد الشخصية سواء كانت تعرف الخطر الذى يتهددها أم لا .

(د) صراع جسدى أو نفسى ينتهى بشكل ما .

(هـ) لحظات ترقب دون أن تعرف الشخصية (أو القارئ) ماذا سيحدث .

(و) توقف وانقطاع لدخول فرد ما على مسرح الأحداث وبالتالى يجد البطل نفسه مضطراً للتوقف عما كان على وشك البوح به .

(ز) استطرادات تغير من مجريات أحداث القصة .

(ح) حيرة الشخصية وعدم حسمها للأمور .

(ط) تعليقات يستخدمها الراوى للتفلسف ويوقف بذلك مجريات الأحداث .

(ى) عدم قدرة الشخصية على المشاركة فى الحدث عجزاً أو لقلة الخبرة أو كسلا .

· ويمكن اختيار أحد هذه العناصر أو التوليف فيما بين النهايات التى يقوم الأساتذة بتصنيفها على النحو التالى :

(أ) نهاية واضحة : حيث يتم التوصل إلى حل للمشكلة التى طرحتها القصة .

(ب) إشكالية : المشكلة لا زالت بدون حل .

(جـ) المعضلة : المشكلة يمكن حلها من خلال واحد من اثنين : أن يكون القارئ مطلق الحرية فى اختيار الحل الذى يريد لكن دون التأكد من أن هذا الحل للمعضلة هو الحل الحقيقى .

(د) واعدة : يتم التنويه بمخارج كثيرة دون ذكرها صراحة «مستشرفين المستقبل» ...

(هـ) المقلوبة : يتخذ البطل موقفاً يتعارض مع ما كان عليه فى البداية : فإذا ما كان يكره شخصاً معيناً فى البداية ينتهى به الأمر إلى حبه فى النهاية .

(و) المفاجأة : يستخدم الراوى إحدى الحيل ليخدع القارئ وفى الفقرات الأخيرة يخرجه من هذا الخداع ويفاجئه بحل غير متوقع (١٣ - ٩) .

«القصة القصيرة الجيدة» التى لها بداية ووسط ونهاية لا تعدو كونها خيالا وليست إلا نموذجًا تعليميًا لا قيمة له - ليس من الناحية الفنية - أو التوظيفية . ورغم هذه الأحكام التى أصدرتها وفى الوقت نفسه استمر فى حديثى عن البداية والوسط والنهاية فلابد أن القارئ يطلب منى تفسيراً لهذا الموقف . حسن . يمكن أن ننفى أن البداية والوسط والنهاية تظهر بهذا الترتيب الجامد فى كل قصة قصيرة جيدة دون أن يندرج هذا النفى على أن كل قصة تحتوى على بداية ووسط ونهاية . والخلط بين الأمرين مردّه هو قراءة أرسطو (١٠ - ٢) فالسيد بيرو - جروييو Pero - Grullo يتفق مع أرسطو فى أن : الراوى يبدأ بالبداية ويختم بالنهاية . وهذا هو الخلط الكبير الذى أحدث التغيير فى المعنى عندما نطبقه على القصة النموذجية (حيث يمكن أن ننفذ ونرى البداية والوسط والنهاية كأنها أشكال ملموسة) أو القصة غير النموذجية (حيث تتم الإشارة بشكل استعارى إلى العقلية لدى الراوى) .

القصة النموذجية الشكل Cuento formal :

لنتأمل الآن أجزاء وفسيولوجية القصة القصيرة النموذجية - الكلاسيكية . إنها نفس العينة التشريحية للجسد فالنص عبارة عن مجموعة محدودة من الكلمات : تبدأ بالأولى وتنتهى بالأخيرة . حتى القصة الأكثر نشازاً لا يمكن أن تخرج عن هذه القاعدة . وعندما يتم البدء لابد من النهاية ، ورغم أن هناك قصصاً «لا تنتهى» فإن الشكل يسير نحو المحطة النهائية وهى الإرهاق من كثرة السرد أو لا مبالاة من يستمع أو ما تثيره القصة من تعليقات مرحة . إن فسيولوجية القصة القصيرة ذات البنية الكلاسيكية لا زالت لها دلالتها فوظيفة البداية هى تقديم «موقف» ولا يقتصر دور الراوى على وصف الموقف بل يعدو ذلك إلى التعبير عن ماهية المشكلة التى تقلق الشخصية أما وظيفة «الوسط» فهى عرض محاولات الشخصية حل هذه المشكلة التى طرأت على الموقف وأخذت تشتد وطأتها وأصبحت عقبة أما قوى أخرى أو إرادة الشخصيات الأخرى . أما وظيفة النهاية فهى تقديم الحل من خلال خطوات لها صلة من قريب أو بعيد بالشخصية بحيث ترضى عملية الترقب - خيراً أو شراً - بطريقة غير متوقعة . إنها التشريح وفسيولوجية البداية والوسط والنهاية . ويجب طرح المسألة من هذا المنظور فجسد أى قصة كلاسيكية يجيب على سبب الاختيار لهذه الأنماط وليس الأخرى . وبين هذه النقطة وتلك هناك علاقات تقوم على ما لدى القارئ من فضول . والسّر يكمن فى تمكننا من جعل القارئ فى حالة ترقب وهذا هو ما فعله الفن الكلاسيكى وخاصة فى ميدان البناء الدرامى .

القصص القصيرة غير التقليدية C. Informal :

يباعد الراوى الأشكال التقليدية لتحل محلها «الأنماط التى تروق له فإن شاء قام بالقصّ بالعودة إلى الوراء . فالراوى البطل فى قصة «الشباب الذهبى» للكاتب ألبرتو باناسكو A. Vanasco نجده مودعًا فى السجن ويقوم - بالعودة إلى الوراء أى من الحاضر إلى الماضى - بسرد الجرائم التى أدت إلى سجنه . وهيكتور تيثون Héctor Tizón فى قصة «التوأمان» يكشف أولا عن جثة إرنستو الجراندى وبعد ذلك يروى قصة حياته وكيف قتله إرنستو البكنيو ، ويمكن أن يكون ما يلى هو أحد الأسباب الأقل جدّية والتى تحدو بالراوى البدء مفصحًا عن كيفية انتهاء قصته : فهناك قرّاء يريدون أن يعرفوا كيف انتهت القصة ويتصفحون سريعًا النهاية قبل البدء فى قراءة القصة . وأمام هذا الموقف وتلك الرغبة يحاول الراوى - سواء كان بوعى أمْ لا - أن يبدأ قصته بالخاتمة . وأحيانًا ما يكون غياب عرض المقدمات والشرح والبيانات فى البداية سببا فى غموض القصة . فالقارئ هنا قد غُمَّ عليه الأمر وداهمته الحيرة وتاه فى الظلمة وتحول سؤاله إلى : أى مدلول لهذا الماضى ؟ بعد أن كان السؤال التقليدى ما الذى سيحدث فى المستقبل ؟ . وإذا ما كان الحدث قد وقع بالفعل فإن البداية تتحول إلى نهاية مثيرة للتساؤل وتتحول القصة القصيرة إلى السّرد التدريجى لهذا الماضى من خلال نظرات تلقى على الماضى . ويعتبر ابتداء القصة بالنهاية واختتامها بالبداية أحد الأنماط غير العادية فى مسار فن القصّ . ولنرى أمثلة أخرى . فالكلمات الأخيرة فى القصة يمكن أن تكرر الكلمات الأولى وبذلك تتسم القصة بوجود حركة دائرية . وبين طرفى القصة - البداية والنهاية - يمكن أن تتوالى الأحداث على شكل قفزات فى الزمن بالعودة إلى الخلفاء والسير إلى الأمام والعودة إلى الوراء مرة أخرى . وبدلا من أن تبدأ الأحداث فى الزمن الماضى وصولا إلى أزمة الحاضر ، يمكن أن تتطور كلها فى لحظة من لحظات الحاضر .

الانسجام الجمالى :

رأينا فيما عرضناه أنه إذا ذهبنا من النمط التقليدى للقصة القصيرة إلى نمط غير تقليدى أى لا يتفق مع التوقيت الزمنى فإن مصطلحات أرسطو - البداية والوسط والنهاية - لن يكون لها نفس المدلول . إننى استخدمها لكن بطريقة أخرى ، فهى تساعدنى على تحديد أشكال للقصة القصيرة وليس للواقع الذى انبثقت منه القصة ، كما أننى لن أستخدم هذه المصطلحات على أنها مرادفة لـ العرض والعقدة والحل كما يفعل بعض الأساتذة . فأنا أتفق على أن أى قصة لها بداية ووسط ونهاية لكن ليس بالضرورة أن تكون البداية هى العرض كما أن الوسط ليس ضروريًا أن يكون العقدة وليس النهاية هى الحل . وإذا ما كان الراوى يرى الأمر على هذا النحو فإن العرض

يبدأ فى سرد معلوماته رويداً رويداً على طول عملية السّرد . ويظهر الحل إما فى أول فقرة ثم يظهر تفسيره فى الفقرة الأخيرة . عندئذ سيقال لماذا إذن نتحدث عن بداية ووسط ونهاية إذا لم تكن لها وظيفة خاصة ؟ نعم إنها تقوم بالوظيفة المحددة لها لكن ليس بطريقة منطقية وإنما بطريقة فنية . وأشير بتلك المفاهيم إلى تتابع توترات وانفراجات ومشاكل وحلولها إلى اهتزازات وتوازنات وليس إلى تتابع للوقائع . ويحرك القصة القصيرة اتجاهان متضادان : أحدهما يقوم بترتيب الوقائع بحيث لا يمكن درء النهاية وبالتالى تكون القصة مقنعة ومرضية للقارئ إذ ينتظر ويتوقع ذلك . أما الآخر فهو يثير بلبلة القارئ بنهاية غير متوقعة . وهنا تكمن المهارة فى تركيب هذان الاتجاهان والتى تعتبر علامة من العلامات البارزة . كثيرة هى الحيل التى تستخدم للحيلولة دون فقدان اهتمام القارئ لكن كلها تعمل فى نفس الاتجاه ومثالا على ذلك :

غموض يثير الفضول : يتم حله من خلال شرح الأمر .

أزمة تؤدى إلى حيرة : يتم حل الأمر بالحزم .

توتر يخلق حالة ترقب : يتم حله من خلال الاسترخاء .

ومن ناحية المبدأ فإن الوسط والنهاية شكلان عقليان تخيلهما الراوى - وعاد القارئ ليعايشهما .

وبفضلهما تشد القصة القصيرة الانتباه وتبقى على حالة الفضول ثم ترضى حالة الترقب . وما يثير انتباه القارئ هى البداية فى النسق القصصى «هذه القصة القصيرة تبدأ جيداً : تستهوينى البداية» هكذا نفكر نحن . غير أن هذه البداية القصصية ليست بالضرورة بداية الحدث . إذ يمكن أن تكون البداية حالة انتحار كانت نقطة النهاية لحياة حافلة وفى هذه الحالة نرى أن بداية السّرد هى نهاية الحدث كما نرى فى نهاية تلك القصة كيف بدأت الأحداث التي أدت إلى الانتحار . وفى كل هذه الحالات - مهما بلغت درجة اللا منطقية فيها - نجد أن السّرد القصصى له بداية ووسط ونهاية ، نلاحظ أن القصة القصيرة تبدأ أحياناً بالعنوان وتنتهى بالنقطة الأخيرة . وللعنوان وظائف متنوعة : منها التجميل ، والعظة ، وتحديد الموضوع وتبويب نوع أدبى والإيحاء بإقاع معين ، وعنصر المفاجأة وإثارة الفضول وتسمية البطل وإبراز العنصر الرئيسى والتعبير عن حالة شاعرية والسخرية . والعنوان التالى «الصليب» للكاتب صمويل جلوسبرج Samuel Glusberg يشير إلى أنه سوف يكون الكلمة الأخيرة فى القصة وأعلى درجات الشفافية والحل غير المتوقع . أما العنوان «منزل أستريون» La Casa de Asteriôn لبورخس فنجد فيه المفتاح الأسطورى : إنه الغياهب التى يعيش فيها Minotauro والعنوان «أنظر إلى هذه الورود !» لإليزابيث بوين

E. Bowen هو جزء من النص القصصى إذ هو عبارة التعجب للبطل - هى أول جملة للقصة القصيرة - وتكتمل بالإفصاح عن الفاعل والفعل والمفعول به «انفعل عندما شاهد منزلا تلفه الزهور الجميلة» هناك بعض القصص التى تبدأ بالعنوان وتنتهى بيقظة الختام لكن الشىء الهام هو أن تكون البداية والنهاية مَرضيتين : أى تثير الفضول وترضيه . وبمقولة أخرى فإن الهام ليس الشكل الخارجى الذى يبدأ بالسبب وينتهى بالنتيجة بل الشكل الفنى الذى يبدأ بالفضول وينتهى بالرضا .

١٠ - ٨ - ملخص ما قلناه بشأن الحبكة :

ما أقوم به على صفحات هذا الكتاب هو الحديث عن الحبكة سواء كان حديثى مباشر أو غير مباشر محدداً أو عاماً . وهذا طبيعى . ذلك أننى أقوم بدراسة القصة القصيرة التى هى عندى الحبكة وسوف أميل إلى التحليل فى فصول لاحقة - الفصل الحادى عشر - أما فى هذا الفصل فإننى أكثر ميلا إلى التعميمات أى الحديث عن مفاهيم غير محددة . ويمكننا أن نستخرج من القواميس المخصصة للموضوعات الأدبية مصطلحات نصف بها الحبكة فى القصة القصيرة . وللأسف الشديد نجد أن تعريفاتها تثير جدلا شديدا . وما أفضله هو اللجوء إلى وضع قائمة تضم تعريفات أضعها على نمط القاموس .

البداية : لكل قصة قصيرة بداية وهذا أمر بالضرورة ، كأن تكون أول حرف فى أول جملة . من أين نبدأ ؟ نفترض أن شخصية عاشت قبل أن نراها تعيش فى سطور القصة . ورغم أن القصة القصيرة تبدأ مع ميلاد الشخصية فمن البديهى أن الميلاد كان بناء على ظروف ما . البداية إذن ليست مطلقة بل نسبية بالنسبة لأهداف القصة . وهذه هى حالة القصص التى تبدأ بموت الشخصية ثم يتم سرد حياتها بعد ذلك .

الحدث الغلاف Acción envolvente :

الحدث فى القصة القصيرة تضيؤه حزمة ضوء ألقى بها الراوى ، وهذه الهالة الضوئية تبرز أمام خلفية معتمة . وخارج دائرة القصة القصيرة نشعر بأن هناك قوى اجتماعية ونفسية تتحرك فى الظلام على شاكلة ما يحدث داخل القصة . هذه الخلفية غير المرئية وغير الساكنة هى حدث مفهوم ، يسبق القصة ويسهم فى استمرارها ويلفها . هو الخلفية التى تتمثل فى العنف السياسى ضد الدكتاتورية العسكرية الذى يلف ويغلف «الرصاصة المُتعبة» ,(G) .

الحدث المقدمة Acción antecedente :

أحيانًا ما تتضح ضرورة شرح ما حدث قبل بدء أحداث القصة ، وهى نقطة فيها مخاطرة ذلك أن الشرح يمكن أن يلهى القارئ ويصيبه بالضجر والملل . ولما كنت أدرك هذه المخاطرة بدأت قصتى «الفيلة» G بهذا الشكل : حتى يفهم القارئ ما يحدث يجب أن أكون واضحًا ولنقل كل شىء بصراحة : فالبطل اسمه ليوبولو بيجا يبلغ من العمر خمسة وأربعين عامًا قصير القامة به بعض الصلع وكرش صغير قبيح وقصير النظر وجدير بالاحترام ومتزوج بإمرأة لها نفس عمره وله ثلاثة أبناء كَبرُوا ويقوم بتدريس الأدب فى إحدى جامعات الأقاليم فى الأرجنتين وعندما عنّ له ما سنقوم الآن بسرده كان متواجدًا فى أسبانيا وحده مع زوجه» .

العرض Exposición :

تكون نقطة البداية عند الرّاوى نقطة حرجة ثم يسير تدريجيا إلى الأمام وبعد ذلك يصل إلى النهاية غير أنه من البديهى أن الشخصية التى تظهر فى هذا الموقف لها ماضٍ . فإذا ما كانت بداية القصة هى noab ovo نقطة الصفر بل الوسط In medias res فمن المعتاد أن يحدثنا الراوى عن السوابق . وفى نطاق هذا العرض ينتقى البنود الهامة وفهم القصة مرتبط بدرجة ذكاء العرض فأحيانًا يقوم الراوى بعرض السيرة كاملة وأحيانًا يعرض سنوات كثيرة وأحيانًا أخرى تظهر الشخصية فى خضم موقف معين تسير منه بسرعة نحو النهاية .

المسرح Escena :

رأينا أن الراوى لا يمكن أن يعرض الماضى كله : فعرضه يتضمن القليل من السوابق . كما أنه لا يستطيع أن يقوم الحاضر كاملا : فكل مشهد عبارة عن حدث قصير يتضمن تفاصيل إيحائية تم انتقاؤها بعناية . وهناك بعض المشاهد الضرورية ذلك أن الراوى جعلنا نظن أن شيئًا غير عادى سوف يحدث وبالتالى يكون من حقنا مشاهدتها وعليه واجب التبيان .

استشراف الماضى/استدعاء الماضى Retrospección (الفلاش باك) :

يقوم الراوى العليم ببواطن الأمور باستكمال واقعة قصها عن البطل ، بالعودة إلى الأحداث الماضية . فإذا ما كان الراوى هو البطل فإنه يتوقف فى منتصف الطريق ويستدعى الماضى .

التصوير المسبق Prefiguración :

يتم الإيحاء بأن شيئًا ما سيحدث ويواصل القارئ متابعة سطور القصة بنهم حتى يرى فيما إذا كانت شكوكه صادقة أم لا . والتصور المسبق يساعدنا على الاستعداد لأحداث مستقبلية دون أن نعرف النهاية : وحتى إذا خمّنا وقوع هذه الأحداث فإن علينا الانتظار حتى النهاية لنفهم مدلولها . وهكذا يسهم التصور المسبق فى دعم فكرة الحتمية فى الحدث . وهناك تصورات تنبئ عن الأحداث بوصفها لمكان معين ومناخ وإيقاع عاطفى . كما أن هناك تصورات أخرى تعبر عن ذلك من خلال رموز وإشارات أو عبارات فلسفية وأخرى تستخدم التوازنات والمقابلات .. إلخ . وأحيانًا ما يبدأ الرّاوى حديثه بالإعلان عن واقعة وتكون القصة هنا نوع من الإعداد له : أى البدء فى المستقبل مثل ما هو فى قصة «الخفافيش» .

الحدث العارض والحلقة Incidente y episodio :

نقول حدثا عارضا بمعنى شىء يحدث وحلقة episodre هى مجموعة من الأحداث المترابطة ببعضها وتقول إن «الحدث العارض» هو محصلة سبب أو سبب لمحصلّة وبالتالى يدفع بالقصة من عقدة إلى أخرى حتى يصل إلى النهاية . وأن الحلقة ليست سببية بل استطرادية وبالتالى تسهم فى تحديد الملامح أكثر من إسهامها فى الحبكة . وإذا ما قلنا عكس ما سبق لكانت النتيجة واحدة ذلك أن الأصل اللغوى اللاتينى لكلمة «حدث عارض» Incidente والأصل اليونانى لكلمة episodie يسمح بتعريفات مقلوبة . ولذلك ففى ١١ – ٤ ، ١١ – ٥ سوف أستخدم "incidente" و "episodio" بدون تفرقة عندما أقوم بتصنيف «الوحدات القابلة للسّرد» و «وحدات غير القابلة للسّرد» "unidades Narrantes" "unidades ne narrantes" فالأولى عبارة عن أحداث عارضة وحلقات تبدأ ثم تختتم . أما الثانية فهى تلك التى تفتقر إلى النهاية ولا تكتمل فى وحدة واحدة . وسوف نعرض لكل ذلك بإسهاب فى الفصل التالى . وأواصل حديثى عن التعميمات فى الحبكة دون أن أحاول وضع تعريفات محددة . وأقول إن كل قصة تحتوى على عدة أنواع من الأحداث العارضة أو الحلقات : المضمون الذى تدخل ضمن نسيج الحبكة والتدريجى وهى البدء بالأزمة الصغيرة والوصول إلى الكبيرة أو الذروة . والتحديدى Caracterizades الذى يعرض للحالة النفسية للشخصية المنعزلة من خلال رد فعلها على مثير من الحياة أو العمل بمقتضى برنامج شخصى ، والوصفى المعبر عن أين ومتى فيما يتعلق بالحدث والرمزية وهى المتعلقة بمدلول القصة .

التكرار :

نجد أن القصة القصيرة ذات البنية المضغوطة لا تحتوى على كلمات زائدة . وعندما نلاحظ تكراراً فهذا لا يعنى زيادة فربما كان مقصد القصاص من هذا الإلحاح على أمر ما ورغم أن الكلمات التى يستخدمها فى الإلحاح تختلف عن سابقتها فإنها تشير إلى موقف معروف وبالتالى تكرره . وعلى أى الأحوال فإنها بديل إذا لم تكن تكراراً أى أن حالها هو كإظهار شىء معين أكثر من مرة وفى كل واحدة يلفّه ضوء مختلف ولون مغاير . وعندما يقول هذا القصاص نفس الشىء ويلح عليه فإن الحبكة عنده لا تضعف إذا ما كان هدفه هو إعداد القارئ لنتيجة محتملة رغم أنها مثيرة . وفى قصتى «الرحلة» (G) . قمت بالإعداد للنهاية من أول سطر إذ أخذت فى وصف الشخصية التى سوف تدفن نفسها فى التراب ودرجات الألوان فى جلدها ووجه الشبه بين اللحم والأرض كلها مقدمات مقصودة وليست تكراراً غير محسوب ويمكن أن يكون التكرار غير سطحى بل اقتصادى . ومن بين ما يقوم به القصّاص من تكرار هو أن يسرد ما حدث مرة واحدة . ويستخدم هذا التكنيك عن عمد عندما يريد أن يحدث الأثر الخاص برؤية مجسّمة (٧ – ٢ – ٥) غير أن هذا التكرار الذى يسهم فى تعضيد المشهد إنما هو جزء من نظام معالجات ممكنة يقوم الكاتب بمراجعتها جميعًا قبل اختيار واحد منها . والنظام (أنظر جيرالد جينيت Gerald Genette) له سمة الثلاثية : أن نقص مرة واحدة ما حدث مرة واحدة ، وأن نقص أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة ، وأن نقص ما حدث مرة واحدة مرات عديدة .

الترقب Suspensión :

تنسج الحبكة البواعث التى تتلقاها الشخصية ورد فعلها عليها . إذن هناك تركيب سلسلة من الأحداث للإبقاء على حالة الفضول التى نحن عليها «ما الذى سيحدث لتلك الشخصيات ، هل ستصل إلى غايتها أم لا ؟» ويعرف القارئ أن الحبكة بدأت ولا يكاد يدرك فحوى المشكلة القصصية «لماذا حاولت تلك الشخصية القيام بذلك الفعل ؟ هل سيحالف النجاح تلك المحاولة ؟» يملأ الفضول الصفحات لمعرفة ما ستحدث كأن القصة جزء من الحياة نفسها . وأحيانًا ما تجد محاولات الشخصية طريقاً ممهداً أمامها وأحياناً ما تجد الأبواب مغلقة والمحصلة هى أن القارئ يترقب ما سيحدث ، هذا الترقب هو الإيقاع الانفعالى للقارئ أمام إصرار الراوى على حجب المعلومات عنه بعد أن أفصح عن طبيعة المشكلة وذلك حتى يحول دون تخمينه للنهاية . وهناك نوعان من الترقب : البسيط وهو ذلك الخاص بالقارئ الذى يجهل ما سيحدث مثله فى ذلك مثل الشخصية . وفى مثل هذا النوع نلاحظ أن البطل فى خطر : هل سيتم القضاء على البطل أم سينقذ ؟ لكنه والقارئ لا يعرفان . أما النوع الثانى

فهو المركب وهو ذلك الخاص بالقارئ الذى يشارك الراوى فى معرفة ما سيحدث وعندئذ يترقب بشغف اللحظة التى تعرف فيها الشخصية ما يحدث . فالطفل إسحق يساعد والده إبراهيم إضرام النار دون أن يعرف ما يدركه القارئ وهو أن العملية من أجل التضحية به .

الإخفاء Ocultaumiontes :

يحدث الفضول مفعوله فالقارئ يلاحظ أنه يخفى عليه شىء .

التمويه Simulaciones :

تتظاهر تلك الشخصية بغير حقيقتها : فنحن نريد معرفة حقيقتها وإذا كنّا كذلك نترقب اللحظة التى تعرف فيها باقى شخصيات القصة ذلك .

الصدفة Casualidades :

إنه ميكانيزم الصدفة الذى يخالف نمط السلوك الإنسانى المعتاد ! إذ تظهر فجأة وحيدة ضائعة ، أو فقدان مفاجئ للذاكرة ، أو نوع من البعث الظاهرى ...

التعقيدات : إنها سلسلة من حلقات التوتر إذ تتراكم الأحداث العارضة ويزداد الضغط الداخلى للبحث عن مخرج من خلال نقطة محددة . وهناك تغيرات مفاجئة نتيجة إدخال عناصر جديدة .

إشراقات Iluminaciones :

يتم تسليطها على حدث يضم مجموعة من الأحداث فى حزمة وهكذا نرى بوضوح شديد مغزى القصة .

بلوغ الذروة Culminaciones :

إذا ما ساعدتنا الإشراقات رؤية مغزى القصة على المستوى الثقافى فإن «بلوغ الذروة» على مستوى المضمون يفصح لنا عن لحظات حاسمة محورية يأخذ معها الحدث اتجاها آخر .

التضليل Despiotes :

يقوم الراوى بتضليل القارئ وذلك بأن يضع أمامه براهين غير حقيقية . فى قصة «الأمريكية» (G) يتم وصف شاب يمارس الجاسوسية لإبعاد الشبهة عن الشخصية التى ستقوم باغتصاب المرأة .

الحل Descnlace :

يترك القارئ نفسه للقصة وقد أعار لها اهتمامه لدرجة أنه اهتمام يزيد أحياناً عن اهتمامنا بالأمور المحيطة بنا فى دنيا الواقع . وكأن القصة نبتت نتيجة هزة عنيفة فى الوعى الإنسانى وهذه الهزة التى تجبر الشخصية على اتخاذ قرارات يتمخض عنها النصر أو الهزيمة لإرادة الشخصية . وأمام تصارع القوى والتوترات المتلاحقة يزداد اهتمام القارئ وشكوكه معه وكذا فضوله والانقفال بمصير الآخرين . والحل هو عبارة عن تفريغ شُحنة ثم الإبقاء عليها لمدة : وسواء كانت نهاية سعيدة أم غير ذلك فإن القارئ يشعر بالارتياح وهذا نوع من تأكيد تضامنه مع بنى البشر أو أنه أدرك أنه هناك رسالة تعطى للقصة مفهوماً فلسفياً . لابد أن تنتهى القصة فى لحظة ما وأحياناً ما تكون النهاية منطقية جداً ترضى الترقب القائم طوال سطورها - مثل حل مشكلة أو مفاجأة - ويمكن أن تكون نهاية تترك الانطباع بأن هناك معضلة أو تنويهات قابلة لأكثر من تحليل وتفسير (١٣ - ٩) انظر واحدة من تلك الحلول فى ١٠ - ٧ فقد سميتها حلولا «إشكالية» Prablematicon أى أنها نهايات تترك المشكلة بلا حل . وأخذ مثالا على ذلك قصة ليوبولو لوجونس L. Luganes «تمثال الملح» إذ يعرف الراهب سوسيستراتو Sosistrato عن طريق الشيطان أن زوجة لوت Lot قد تحولت إلى تمثال ملح لأنها عصت الله ونظرت خلفها فى اللحظة التي تهدمت فيها Sodoma غير أنها الآن حية وتئن وتعرف . فيقرر تعميد تمثال الملح وتحرير المرأة التى تعانى داخل التمثال . ويفعل ما قرره فيذهب الملح ومن تحت طبقة الملح تظهر أمامنا امرأة عجوز نحيفة ومتهالكة فيسأل سوسيستراتو ما الذى رأته أدارت وجهها للمدينة وهنا تنتهى القصة بهذه العبارة «وعندئذ قام ذلك الطيف بالاقتراب من أذن الراهب وأفضى بكلمة فشعر سوسيستراتو بالرعب وانعقد لسانه ولم يصرخ وسقط ميتاً» . هناك أيضاً حلول زائفة منها ما نراه فى قصة «ابنة عمى ماى» B حيث يقوم الراوى الذى وضعته فى القصة بأن «الحكاية قد انتهت» غير أن الأمر كذلك . فما يحدث بعد ذلك هو النهاية الحقيقية . أما النهاية الزائفة فهى خادعة لأنها وضعت قبل النهاية الفعلية ومهمتها فى هذا المقام الإعداد للنهاية الحقيقية . علينا ألا نخلط الأمور ببعضها فهناك نهاية تجميلية فى قصة ليست لها نهاية ! فالإنهاء هنا لا يعنى نهاية أحداث القصة بل نهاية للنص المكتوب . وعادة ما يكون ذلك النوع من النهايات جملا وصفية أو تعجبية وهذا حسب ما نراه فى الأمثلة التى أسوقها من الأدب الأرجنتينى «كان الربيع قد بدأ» لـ هيكتور إياندى H. Eandi و «كانت الشمس عالية فى السماء» «كان يوما مشمسا» لـ كارمن جاندابرج C. Cándaberg «فى صمت السكون ديك يحرك جناحيه بقوة ويصيح ليلا» لألبرتو جيرشنوف A. Gerchunoff هذه الجمل تُعتبر - فى أفضل

أحوالها – رموزا للتعبير عن الأمل أو خيبة الأمل ومؤشرات على وجود تغيير فى المواقف وتفصيل تشبه هذه الجملة التقليدية "Colorin Colorado" هذه القصة انتهت [توتة توتة انتهت الحدوتة] ويمكن أن نطلق صفة «الكونية» على نهاية لقصة متوافقة مع نهاية العالم أو أنها نهاية مأساوية لكارثة تؤثر على كافة شخصيات القصة وبالتالى يجمعها فى شخصية واحدة . أنظر مثلا قصة ليوبولو لوجونس «مطر من نار» وروبرتو أرلت R. Arlt «القمر الأحمر» ونيكولاس كوكارو N. Cócaro فى Angotes Théos .

الذروة وضد الذروة Clímax yanticlimax :

تمر أحداث القصة ببعض المراحل منها العرض والتعقيد والأزمة والحل وتثير كل واحدة من هذه المراحل مشاعر خاصة . وتقف الذروة بين الأزمة والنهاية وهى – الذروة – أعلى درجات التكثيف الخاص بالمشاعر . وعندما تتحد الأزمة مع الحل أو يتوافق كلاهما فإن الذروة هذه : فهناك بعض الأحداث غير ذات القيمة لا تزال تقع وتسهم فى تطويل الحدث الرئيسى أو إحداث تعادلية له . وعندئذ يقال إن القصة تنتهى بمضاد الذروة anticlimax . وإذا ما كان هذا الأخير ذا طابع ساخر فهو جزء من الوحدة الموضوعية للقصة .

إننى الآن أشعر باحتجاج القارئ علىّ فقد أصابه الدوار من هذه الأمواج المتلاطمة من التعميمات وهذا الذهاب والإياب للمفاهيم غير المحددة ، فلم يعد يتحمل أكثر من هذا ويطالبنى بأن أصف أو أن أختصر بنية حدث القصة . حسن . سيكون من السهل القيام بالوصف ووضع اختصار حبكة قصة ما كن ذلك مستحيل بالنسبة للقصص جميعها . ففى قصة ما نجد الناقد يسير خلف الراوى ويرى طريقته الخاصة فى تقديم مشكلة ما وحلّها من خلال المراحل المختلفة : العرض والتعقيد والنهاية . وإذا ما أراد الناقد أن يختصر كافة الحبكات الممكنة إلى نظام واحد عليه أن يلجأ إلى المنطق وهنا نجد أن هذا الزخير ناصح غير أمين فى مسألة الفن . ومع ذلك سأحاول أن أرضى القارئ بأن أصف له وأوجز البنية القصصية .



١١ - العلاقات بين الحبكة الشاملة وأجزائها

١١ - ١ - مدخل :

لكل قصة قصيرة حبكة . وأزيد على هذا قائلاً : إن القصة هى الحبكة . ويحاول التحليل الصرفى تحديد العناصر التي تسهم فى بنية هذه القصة - الحبكة . ما هى أكبر وحدة ؟ وما هى أصغر وحدة ؟ وما هى الوحدات المتوسطة التى تقف بين الكبري والوحدات الصغرى ؟

أشرت فى الفصل السابق إلى تلك القضايا وأريد فى هذا الفصل القيام بمزيد من التحليل الدقيق لها . والمراجع المتعلقة بهذه النقطة هى جد كثيرة وقبل القيام بعرض منهجى سوف أستعرض بعض الإسهامات التى أخذت منها كثيراً وأولها للناقد الشكلى الروسى فلاديمير بروب «ماهية القصة القصيرة» (١٩٢٨) ثم يلى ذلك إسهامات البنائين فى كافة أنحاء المعمورة . (الملاحق)

١١ - ٢ - المدرسة البنائية :

تأثر بروب Propp بوجوه الشبه القائمة بين الحكايات والقصص القصيرة فى أنحاء العالم وقرر القيام بإجراء دراسة على مائة قصة قصيرة شعبية روسية ذات الموضوعات الخيالية : فلاحظ أن شخصيات هذه القصص تتغير فى الظروف المحيطة والأسماء والنوع والسن والسمات إلا أن ما تقوم به من تصرفات تظل كما هى . وها هى بعض الأمثلة .

١ - يعطى الملك نسراً لأحد رجاله الشجعان فيحمل النسر هذا الشجاع إلى مملكة أخرى .

٢ - يعطى الجد حصاناً لسوتشنكو . فيحمل الحصان سوتشنكو إلى مملكة أخرى .

٣ - يعطى الساحر قارباً لإيفان فيحمل القارب إيفان إلى مملكة أخرى .

٤ – تعطى ابنة الملك خاتماً لإيفان فيقوم المارد الذى تم استحضاره عن طريق الخاتم بحمل إيفان إلى مملكة أخرى .

الأمر إذن هو حبكة شبه واحدة : تغير الشخصيات من اسمها ومواصفاتها غير أن أفعالها ووظائفها لا تتغير . وفى الأمثلة الأربعة التى ذكرناها نجد وظيفتى الإعطاء والحمل والهبة والنقل . إذن علينا أن نميز بين العناصر المتغيرة وغير المتغيرة . وعادة ما تضفى القصص وظائف ثابتة على شخصيات مختلفة ، والشىء المهم هو معرفة ما الذى تفعله الشخصيات والأقل أهمية هو معرفة من هى وكيف ولماذا تفعل ذلك . الشخصيات عديدة لا تحصى أما وظائفها يمكن حصرها فى عدد محدد .

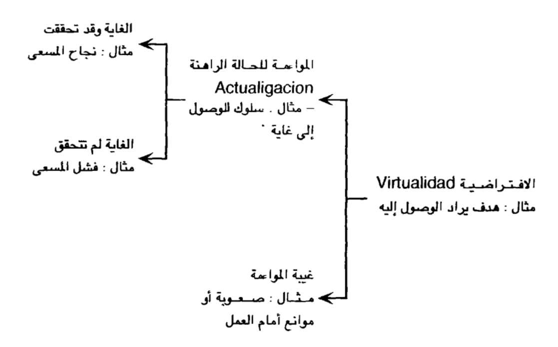
وطبقًا لرأى بروب فإن أصغر وحدة فى القصة ليس الموضوع ذلك أن الموضوع يمكن تفصيله فى مجموعة من الدوافع وليس فى دافع واحد فهذا الأخير يمكن إحداث تقسيم له فى مجموعة من العناصر المتغيرة (هى الشخصيات) وأخرى غير متغيرة (هى الوظائف) الوحدة الصغرى إذن هى الوظيفة التى لا تتغير والوظائف هى أحداث تقوم بها الشخصيات . والقائم بعملية التحليل يجب عليه أن يدرس الوظائف طبقًا لدلالتها فى تطور الموضوع . إذن فهذا النوع من التحليل يتخصص فى وظائف الشخصيات . أى فى العناصر الأولية والأساسية التي تشكل جزءًا من القصة . تتلاحق الوظائف فتؤدى كل واحدة إلى الأخرى وهكذا تتطور أحداث القصة . فعلى سبيل المثال نجد المنع يؤدى إلى المخالفة وهذه الأخيرة تؤدى إلى العقاب . إنها مهمة تتسم باللا وضوح إذا ما حاولنا أن نختصر القصص إلى سمات حبكاتها . ومن الأفضل – يقول بروب – أن نختصرها إلى السمات البنوية للوظائف . وهنا تظهرلنا أنواع ترتبط بظهور أو غيبة هذه الوظائف التى يستثنى بعضها بعضا أحيانًا . إذن عدد الوظائف محدود ويقول بروب إن عددها يبلغ إحدى وثلاثين وظيفة أو حدثًا تحقق من خلال الشخصيات : الغياب ، والمنع والمخالفة والتساؤل أو المطالبة والاستعلام أو الخبر والخداع والتواطؤ غير الإرادى والأذى والحاجة والتوسط ولحظة الاتصال وقرار البطل والرحيل والوظيفة الأولى للمتبرع وردّ فعل البطل والانتقال والحصول على المساعدة السحرية والانتقال من مملكة إلى أخرى والصراع والعلامة أو الإشارة والنصر ، وإماطة الأذى أو رأب الصدع ، والعودة والمطاردة والنجدة ووصول الغامض وتحايل البطل الكاذب (غير الحقيقى) والمهمة الصعبة ، والوفاء والتحديد والاكتشاف والعقاب والتجلى والعرس .

ويبرز بروب وظيفتين هامتين من بين الوظائف التى سبق تعدادها ذلك أنها اسهم فى وضع عقدة القصة وهى : وظيفة الشخصية التى تقوم بإلحاق الأذى ووظيفة الشخصية التى ترغب امتلاك شىء هى فى حاجة إليه . ومن الناحية البنوية فإن القصة القصيرة هى خط يبدأ بوظيفة الأذى أو الحاجة ويمرّ من خلال وظائف

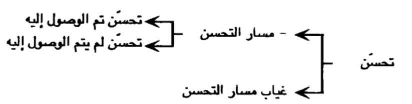
أخرى ليصل إلى النهاية . وهكذا نجد أن نهاية المطاف بالنسبة للوظائف التى تتجاوز الثلاثين تنحصر فى اثنين رئيسيتين : إرادة تصطدم بإرادة أخرى ، وإرادة تريد تحقيق شيء ما .

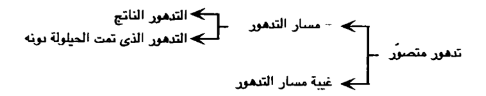
وبصفة عامة يتفق البنيويون مع بروب فى أن القصص تقدم نفس الموضوع من خلال تنويعات كثيرة . ويعمل الحسّ النقدى لبروب جيداً عندما نربط بينه وبين القصص الفلكلورية الروسية . وحتى يظل المفعول سارياً بالنسبة للقص الأدبية التى لدى الأمم الأخرى ينبغى أقلمتها بفعل بعض المحوّلات . وهذا ما قام به كلود برموند Cloude Bermand فى كتابه Logique de récit (١٩٧٣) .

كان بروب هو نقطة البداية بالنسبة لكلود برموند الذى قام بإجراء بعض التعديلات وقدم لنا لوحة من الأبنية أكثر اكتمالا ومرونة . والأنماط التى يسوقها بشأن «الأدوار القصصية» متعددة . يقوم بروند بتفكيك القصة إلى «رولات» معقدة متزامنة أو متتابعة تتضافر كلها فى خطوط وكل واحد من هذه الأخيرة ينقسم إلى ثلاثة : الافتراضية Virtualidad والمواءمة للحالة الراهنة Actualigacián والتحقق Logro . ويمكن أن تستعصى القصة على المرور بواحد من هذه الأقسام التى يرمى بروب أنها تتتابع بالضرورة . أما برموند فيرى أنها متجاورة : يقوم الراوى بافتتاح السلسلة من خلال وظيفة غير أنه يتمتع بحرية مطلقة فى مواءمتها للمرحلة الراهنة أى فى تحويلها إلى حدث أو الإبقاء عليها فى حالة الافتراضية .



هناك إذن نوعان أساسيان من القصص القصيرة :





هناك سلاسل ثلاث : التدهور ←—— التحسن – الجدارة ←—— الجائزة – اللا جدارة ←—— العقاب .

والأولى هى الضرورية أما الأخريان فهما اختياريتان . والنموذج الذى يرسمه لنا برموند هو بالنسبة للقصص الشعبى الفرنسى (الطيبون يجزون بحسن صنيعهم والأشرار يلقون العقاب) وهو على النحو التالى :

التدهور الذى يلحق بـ A ←—— تحسن يطرأ على A بفضل

عنصر جدارة C ←—— الجزاء الحسن لـ C

↓

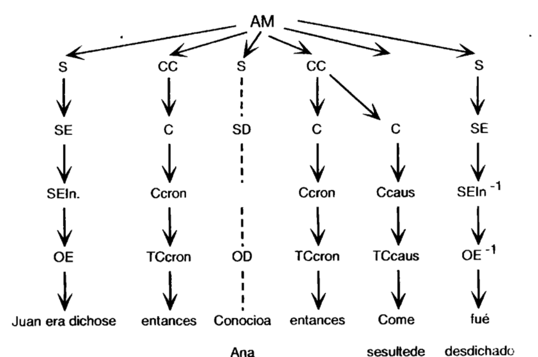
السبب هو B ←—— ←—— ←—— عقاب B

ومن المستحيل فى هذا المقام أن نعطى فكرة تقريبية عن النسق الرائع ، غير أنه معقد ، الذى وضعه برموند . ولما لم يكن أحد فى عرض الأفكار البنوية لكل فرد على حدة ، بل القصد هو تبيان الطريق الذى يسير فيه البنيويون . ومما يذكر أن ملاحظاتهم عندما يتم التعبير عنها من خلال الكلمات فإنها تتسم بالبداهة . فعندما يقال مثلا (تودوروف) إن موقفا أوليا للتوازن يتطور طبقًا لمبدأى التتابع والتحوّل . تتتابع الأحداث الواحد تلو الآخر لكنها تتحول أثناء عملية التتابع فالخبر A يتحولّ إلى خبر ليس A نتيجة مراحل من الأزمات والتناقضات والتقابلات والانقلابات والنفى . إذن نحن – فى البداية – أمام توازن وبعد ذلك يختل التوازن وفى النهاية يتم إقرار نوع آخر من التوازن . غير أن هذه الملاحظات العادية إذا لم تسترع الانتباه فإنها –

على الأقل – يعتريها الغموض عندما يفضل البنويون التعبير عن أفكارهم لا من خلال الكلمات فقط بل من خلال الأرقام المتنوعة والحروف التى تنسب للغات مختلفة والرموز التى تنسب لعلوم أخرى وإشارات وخطوط مستقيمة ومنحنية ورسوم بيانية . ومن المفزع أن نرى القصة القصيرة «القلنسوة الحمراء» لـ برلّت Perrault وقد تم عمل أشعة لها داخل الأنماط الهيكلية لجيرالد برنس Gerald Prince فى كتابه "A Cravnmar of Stozies" (لاهاى – Moaton – ١٩٧٣) وسوف أستعرض الأنماط الأكثر أهمية لجيرالد مستخدماً بدلاً من الرموز الإنجليزية رموزاً أسبانية .

يتعرض فى الفصل الأول «للحدث البسيط» accián mínime (A M.) وهو المؤلف من توليف وحدات المحتوى وهى وحدات أساسية على فصلها ويمكن أن نطلق عليها الوقائع Suceses (S) هذه الوقائع يمكن أن تكون فى أى جزء من الحدث ويمكن التعبير عن الواحدة منها بجملة . وتأخذ بعض الكلمات على عاتقها ضم الوقائع : وهى حروف عطف : (C) للمفرد و CC للجمع) ومعناها يساوى «و» و «حينئذ» و «بعد ذلك» و «كنتيجة» ،،، إلخ . «والحدث الأدنى» الذى ستقوم بفحصه أو دراسته هو ذلك «كان خوان سعيدا عندئذ عرف أنّا وحينئذ أدى هذا إلى تعاسته» فكل واحدة من الجمل البسيطة الثلاثة الداخلة فى الجملة المركبة السابقة تمثل واقعة . والعدد ثلاثة هو أقل ما يمكن قبوله فى وقائع مسرودة . وفى هذا الثلاثى نجد أن الجملة الأولى تنضم للثانية من خلال وسيطة ربط (عندئذ) وترتبط الثانية بالثالثة من خلال وسيلتى ربط [حينئذ وكنتيجة] إحداها مماثلة لوسيلة الربط بين الجملة الأولى والثانية . ومن بين أدوات الربط بين الجملة الثانية والثالثة نجد «Entonces حينئذ» التى تدل على وجود ترتيب زمنى أو وسيلة الربط الأخرى (كنتيجة omo reraltedo) فهى تدخل على أن واقعة هى السبب فى واقعة أخرى . ويمكننا الآن أن نقول إن «الحدث البسيط» يتألف من ثلاث وقائع ارتبطت ببعضها بحيث يكون (أ) فى الترتيب الزمنى هو الأولى وتسبق الثانية وهذه الأخيرة تسبق الثالثة : وفى الواقع اليومى فإن العلاقة السببية تفترض وجود علامة ترتيب زمنى التى لا تفترض الالتزام بأى سببية أخرى . وعكس هذا يحدث فى ميدان القصة القصيرة فكل حدث بسيط لابد وأن يشتمل على واقعتين على الأقل تحدثان فى لحظات مختلفة وترتبط ببعضها ارتباطاً سببياً . والترتيب الزمنى والسببى يمكن أن يحدث فى خطاب غير قصصى ، وحتى يكتسب الخطاب الطبيعة القصصية لابد وأن تكون الواقعة الثالثة مقلوبة (١–) عن الأولى فعلى سبيل المثال إذا ما كانت الواقعة الأولى المرموز لها بـ (Sin) فى إحدى القصص القصيرة ينقصها شىء فإنه يمكن معالجة النقص فى النهاية . ورغم ذلك فما عرضناه لا يكفى لتعريف الحدث البسيط : وعندئذ يكون من الضرورى أن تتسم الواقعة الأولى والثالثة بالثبات ونرمز لها بـ (SE) أى أنهما تصفان حالة من الحالات وأن تتسم

الواقعة الثالثة بالديناميكية (SD) أى وصف حدث (كان خوان سعيداً) و (كان خوان تعس الحظ) هما جملتان ثابتتان (DE) بمعنى أن السعادة والتعاسة تمثلان موقفاً وليس نشاطاً يقوم به خوان . أما عبارة (عرف خوان أنّا) فإنها جملة تتسم بالديناميكية (OD) لأنها تشير إلى حدث . وأؤكد أن «الحدث البسيط» فى قصة قصيرة يتألف من ثلاثة وقائع مترابطة الأولى والثالثة تتسمان بالثبات أما الثانية فهى ديناميكية . أضف إلى هذا أن الواقعة الثالثة هى المقلوبة عن الأولى . والجملة الثابتة التى انقلبت عن الواقعة الثالثة يرمز لها بـ (١- OE) أما الواقعة الأولية الثابتة التى يجب قلبها فنرمز لها بـ (SEIn -1) وأخيراً فإن الوقائع الثلاثة مضمونة إلى بعضها البعض من خلال ثلاثة من أدوات الربط بحيث تكون (أ) فى الترتيب الزمنى هى الواقعة الأولى وتؤدى إلى الثانية والثانية تؤدى إلى الثالثة وأن (ب) فى الترتيب المنطقى هى الواقعة الثانية وهى السبب للثالثة وحتى نقوم بوضع كل ذلك فى شجرة فإن هناك بعض الرموز التى تنقصنا . فقد قلنا بأن (C) تعنى أداة ربط والرمز عندئذ هو Ccron . وهى أداة الربط التى تدل على أن واقعتين ارتبطتا فى ترتيب زمنى بحيث تسبق الأولى الثانية . والرمز TCcron . هى أداة الربط التى تدخل على ارتباط واقعتين ببعضهما فى سياق سببى بحيث تكون الأولى هى السبب فى الثانية TCcaus هى المصطلح الذى يقوم بمهمة الربط والذى يدل على الترتيب السببى . أما الجمع CC فهو يدل على وجود واقعتين تم ضمهما بأكثر من أداة ربط . والآن إلى الشجرة



ما قمت أنا به هو عينة موجزة لـ «قواعد» برنس . أما باقى كتابه فهو يعالج أحداثًا أكثر تعقيداً غير أننى لا تتوفر لدى المساحة الكاملة للمزيد . فالفصل الثانى مكرّس لأحداث تتوافر فيهابنية الوقائع الثلاثة لكن بشكل موسع بحيث تتضمن وقائع غير قصصية . ويدرس فى الفصل الثالث الأحداث البسيطة حيث لا يحدث تطابق بين ما حدث بالترتيب والترتيب الخاص بعملية السّرد فهناك قفزات إلى الخلف وإلى الأمام حيث تظهر النتائج سابقة على الأسباب المؤدية إليها وحيث يتم إغفال بعض الأحداث ثقة فى أن القارئ سوف يعرفها بنفسه أو أن الهدف من وراء ذلك هو الإعداد لمفاجأة ربما لا تتطلبها الشخصيات بل القارئ فى حاجة إليها . وتتسم الأبنية القصصية التى أشرنا إليها بأنها تتضمن «حدث بسيط» وهذه الجملة من الأحداث البسيطة يطلق عليها برنس «المكونات» Companentes – حيث تتركب من خلال أدوات ربط ومبادلات ومداخلات . كما أن كلود سابرول Claude Chabral قد جمع عدة دراسات من هذا النوع والتى قام بها بعض البنيويون ووضع لكتابه هذا عنوان «السيميوطيقا القصصية والنصية (باريس لاروس ١٩٧٣) وقدم لهذه الدراسات بدراسة قام بها وضع لها العنوان التالى «حول بعض مشاكل القواعد القصصية والنصيّة ، وهنا يطلق السّرد القصصى» وأشار إلى وجود اتجاهين : «الأول هو الذى يمثله كلود برموند والذى يستهدف خلق قواعد قصصية مستقلة عن علم الدلالة ... أى فى التراث الذى أشار إليه بروب . أما الاتجاه الثانى ... فيبدو أنه يضم بعض الباحثين [P. Maranda و S. Alexandrescu] الذين أجروا دراساتهم حول الافتراض القائل بأن أسس قواعد القصصية هى بالضرورة دلالية ونحوية» .

ورغم أننى قد قرأت الكثير من هذه الأبحاث فلست بقادر على ضمها إلى دراستى فى ميدان القصة القصيرة ، فهى – هذه الدراسات – تتحدث عن شىء آخر . إذ تقتصر التحليلات على جمل لا تصلح أن تكون قصصًا قصيرة (كان خوان سعيد وعندئذ عرف أنًا وعندئذ وكنتيجة لهذا أصبح تعسًا) أو أن التحليلات التى يقومون بها تقتصر فقط على الحكايات الشعبية . أو تعالج ماهية قصة قصيرة لم ولن يكتبها أحد ، أو يقومون بتطبيقات فى ميدان «القواعد التحويلية» على طريقة تشولسكى . أو يقومون بدراسة ملخصات لقصص قصيرة ذات محتوى متشابه . أو بدراسة وجوه شبه بين البنية النحوية لجملة معينة (الفاعل والفعل والخبر ...) .

وبين بنية قصة قصيرة (الشخصية والحدث وهدف الحدث ... إلخ) وجوه شبه لا يمكن البرهنة عليها كما أنها غير محتملة . أو اللجوء إلى نماذج شديدة البساطة تم انتقاؤها بعناية وذلك لصلاحيتها لتبيان هذه القاعدة أو تلك من «القواعد القصصية» (وأطلق عليها «قواعد منقّطة» حيث تستثنى النماذج المعقدة من القصص

القصيرة التى لا تتسم بأن عناصر الزمان والمكان والحدث تشير بشكل منتظم فى السّرد القصصى) ولما كانت هذه الأبحاث تتسم بالجهد المبذول والأصالة فهى جديرة باهتمام النقاد غير أن مهمتى هى عرض أفكارى مستخدماً النثر البسيط ومبعداً نفسى عن المصطلحات اليونانية اللاتينية والأنماط والرسوم التوضيعية .

١١ - ٣ - الطرح السيىء للمشكلة :

إن أول ما يحاوله الناقد الواقعى هو أن يبحث فى العلوم المختلفة - الأصولية أو التجريبية ويختار من بين أفرع هذه الأخيرة العلوم الطبيعية أو الثقافية - عن نموذج متكامل البنيان يمكن رده إلى مكوناته الأولى . ويأمل الناقد أنه من خلال هذا النموذج يمكن له أن يقوم بتجزئة الحبكة ، لكن - للأسف - كما كانت العلوم الطبيعية تدرس الظواهر الفيزيقية والكيماوية والبيولوجية فإنها تعتبر نموذجاً غير مناسب للدراسات الفنية Estética . أما علوم الثقافة - اللغوى - والأنثربولوجيا والمنطق إلخ - فإذا ما كانت تتخصص فى بحث أبنية دون تاريخ ودون بشر فإنها تساعد الناقد على فهم الحبكة . وتبدو القصة القصيرة فى نظر الناقد الواقعى كأنها خلقت نفسها بنفسها أو أنها ناجمة عن قانون معين بدلا من كونها ناجمة عن وعى إنسان حرّ . فأحياناً يقوم الناقد باللجوء إلى التشبيهات ليس من العلوم بل من خلال الفنون الأخرى : مثل الرسم والعمارة والموسيقى ... إلخ . لكن إذا ما كان واقعياً يتسم بالسذاجة فهو قبل اللجوء إلى الفنون كنماذج يهتدى بها قام بتحويلها إلى قوالب جامدة وصمّاء ، وغير ذات حياة وغير تاريخية وعندئذ لا ينفعه بشىء سيره فى هذا الطريق كما أن موقفه يتسم باللافنية . فالحبكة فى القصة القصيرة لها طابع نفس ذو مغزى وفيه حدس وتعبيرى وجمالى وفنّى . والناقد الذى لا تسترعى انتباهه هذه السمة الفردية والعقلية للحبكة - وهى تختلف تماماً عن الأشياء الثابتة التى تتولى العلوم الأخرى دراستها - فإنه يكون قد قام بطرح سىء لمشكلة التحولات الداخلية فى القصة القصيرة .

إذا ما كان الفيزيقيون لا يؤمنون بإمكانية تعريف الذرة ، ذلك أنهم كلّما زادوا من إجراء التحاليل عليها تنقسم إلى جزئيات ، إذن فمن باب أولى لا يمكن لدارسى القصة القصيرة وصف هذه الذرة القصصية» . غير أن هناك بعض الدارسين الذين يحاولون تعريف هذه «الذرة» ويزيدون على هذا بمحاولتهم تعريف مكوناتها الداخلية . ويلجأون إلى مناهج - يتسم بالعلمية من خلال الجهاز والمصطلح - تبعدهم عن الهدف لتصل بهم إلى علم له صيغ مجردة يسمى «سيميوطيقا السّرد القصصى» بدلا من أن تقودهم إلى تحليل قصص محددة . يقوم القصاصّون بكتابة أعمالهم كل حسب شخصيته وحسب الظروف التاريخية غير أن الكثير من البنيويين يتصرفون كأن «السرد القصصى» عبارة عن مادة مستقلة عن القصاصين أنفسهم . ولذلك يدرسون هذه المادة

المفترضة مستخدمين مقاييس غير أدبية . فإذا ما كان النموذج الذى اختاروه هو علم البيولوجيا فإنهم يتحدثون عن الأنوا ع والأجناس إلخ . أما إذا كان اللغويات فهم يقومون بتحليل أجزاء القصة القصيرة مستخدمين المقياس الذى تتم من خلاله دراسة أنوا ع الكلمات فى جملة نحوية .

إننى أعتقد أنه قبل دراسة مشكلة الوحدات الكبرى والوحدات المنبثقة عنها الخاصة بالحبكة القصصية يجب التفكير فى المشكلة ذاتها وهى الخاصة بتصنيف الواقع .

١١ - ٤ - منطقية الوصف : التحليل والاجّار Análisis y Síntéais :

نقوم بتصنيف الواقع مستخدمين مفاهيم معينة . وعند تحويل الواقع إلى مفاهيم فمعناه التفكير فى هذا الواقع بشكل إجمالى وتفصيلى . فالأفكار الإجمالية وعناصرها التكوينية تتسم بالبديهية . هناك عنصر هو جزء من كل إذ يروق لنا أن نفكر بهذه الطريقة . نفكر مثلا فى الطلاب (عناصر) الذين ينتسبون إلى برنامج دراسى (كلمات) أو فى البرنامج (عناصر) الذى هو جزء من الجامعة (كلمات) . نفكر فى موضوع ظن المرء أنه مُسِخ نئبا الذى هو جزء من قصة «القلعة والنئب الكبير» أو فى هذه القصة التى هى جزء من كتاب يحمل عنوان «ما أكلناه من سوليس» أو فى هذا الكتاب الذى هو جزء من مجموعة القصص التى ألفتها ماريا استر دى ميجيل M. Esther de Miguel . فإذا ما اتفق على مبدأ الجزء من الكل وانتساب ذلك لهذا فإننا نجد أنفسنا أمام مجموعات محددة الملامح ومكونة من عناصر محددة . والكل هو وحدة من الكل الشامل المتعدد . ويمكن أن نفكر أيضا فى أجزاء من الكل أى تراكب عناصر تنسب إلى الكل . فالجزء ينسب للكل (أو يملك مواصفات الكل) والجزء هو مكون من الكل (أى يضمه الكل) .

وعندما نتصوّر الواقع هكذا يمكننا القيام بتبويبه إلى جزئيات وكليات . غير أن الفكرة القائلة بأن عنصراً أو جزءاً هو أحد مكونات الكل تفترض أن تحديد هذه الأجزاء عملية بسيطة : أى أن العنصر ها هو هناك فى مكان محدد ومرئى . وأن العلاقة بين الجزء وجزء آخر علاقة مرضية . لكن فى الحقيقة نجد أن نسيج الواقع أكثر تعقيدا من هذه الصورة فتحديد أحد العناصر ليس بسيطا لكنه معقد ، وربما جاز لنا القول إن العنصر لا ينسب فقط إلى كل بل أنه حاضر فى الكل فمن المنظور التشريحى نجد أن القلب عضو محدد الأبعاد هو جزء من الجسم الإنسانى وهذا من المنظور الخارجى أما من المنظور الفسيولوجى ونظام الدورة الدموية فإن القلب حاضر فى الجسم كله وفى العلاقات الداخلية القائمة بين العضو وإجمالى الجسد وأن

إجمالى الجسد موجود فيه . إذن فمفهوم «انتساب الجزء للكل هو عملية تنظيمية لكنه شديد البساطة ، أما عملية التحديد المتعددة Localizacón Mutiple فهى تبرز لنا أن كل جزء حاضر فى الكل والكل حاضر فى جميع أجزائه . فالأشياء تترابط داخليًا . فإذا ما كانت قصصًا قصيرة يمكن للناقد أن يحدث بعض الفتحات فى هذه العلاقات ويحدثنا عن الكل وأجزائه . والصلة بين الجزء والكل ليست صلة مادية بل صلة شكلية .

فالإنسان يستخدم الفضاء المحيط به كخلفية ليشكل أبنية . وإذا ما أراد اتخذ بنية معينة على أنها جزء من كل والسير على هذا الدرب الفردى فى المعرفة وفى الذهاب من الكل إلى الجزء فهناك العديد من الأفراد الذين هم هدف المعرفة ، إنها فردية عديدة كأنها خلايا جسم إنسان ويمكن أن ندرس الخلية «لكل» يتكون من أجزاء وأيضًا كجزء من كل أعلى وهو النسيج ، وهذا الأخير الذى هو كل للخلايا يمكن دراسته كجزء من الكيان العضوى والأعضاء كجزء من الجسم الذى هو الإنسان وهذا الأخير بدوره ككل وكجزء من الأسرة والأسرة كجزء من المجتمع وهكذا حتى ينتهى بنا المطاف إلى الكون أو إلى العدم ... ما يهمنا الآن هو أشكال القصة القصيرة وبالتالى فإن الأمثلة التى قدمتها يجب أن تؤخذ على أنها نماذج تعليمية . فالناقد يرى فى قصة قصيرة الأجزاء وهذه هى مفاهيم اصطلاحية مثل كافة الأنشطة العقلية .

المنهج الذى أسير عليه فى تعداد الوحدات المكوّنة للقصة القصيرة هو المنهج الوضعى . أى وصف ما أجده فى الحبكات المكتوبة من خلال كلمات كتاب القصة . غير أن الوصف يقتضى وجود التحليل فهذا الأخير يقوم بدور الإحصاء والتحديد لمكوّنات الشىء الموصوف . وهذا التحليل يسير نحو موجز نهائى يساعد فى توحيد هذه المكوّنات لتكون جزءًا يساعد على فهم الكل . إذن فمن خلال التحليل سوف أقوم بتفكيك حبكة القصة ومن خلال الموجز (الخلاصة) سوف أعيد الأجزاء إلى مكانها فى الكل . ولن أقوم – حقيقة – بفصل العناصر بل سأفكر فيها كل واحد على حدة . ومن المعروف أن التحليل المادى – فى علم الكيمياء – يقوم بفصل الأشياء . أما تحليلى الذى يختلف عن بعض البنويين فلن يأخذ منهجية التحليل عن أى علم من العلوم الطبيعية . ومن خلال منظورى الخاص ألاحظ أن أجزاء القصة تقتضى وجود الكل والقصة تقتضى وجود الأجزاء . القصة ليست قنبلة كل ما فيها أجزاء وضعت فوق بعضها البعض بل إنها وحدة منظمة بغية الوصول إلى هدف فنى .

١١ – ٥ – البحث عن الوحدات : من الكبرى إلى الصغرى :

تكتسب وحدة من الوحدات معناها عندما تدخل فى وحدة أخرى . فعلى سبيل المثال نجد أن كلمة تعنى شيئًا يدخل فى إطار جملة وهذه الجملة تزيد ثراءها

إذا ما كانت أحد مكونات القصة . يقوم كل جزء من الأجزاء المكوّنة للقصة بمهمته على مستويات مختلفة . وبرغم أنه يمكننا فصلها ووصفها فإننا لا نفهمها جيدا إلا إذا أشرنا إليها فى السياق : أى أن معنى الأجزاء يكتمل كلما انتقلنا من مستوى إلى مستوى آخر حتى نصل إلى الوحدة الكاملة للقصة القصيرة . وحتى تبرز دلالات القصة هذه لابد من أن تكون جزءاً من كل أعلى : وهو الأنثربولوجية واللغوية والاجتماعية والتاريخية والفلسفية . القصة القصيرة هى وحدة لكنها ليست مستقلة : فعلى ما يبدو تم إدخالها كجزء من نظام أعلى أى فى نسق وعالم أدبى حيث توجد هناك قصص كلاسيكية أحدثت تأثيرها عليها بشكل أو بآخر .

ولمزيد من الوضوح فبدلا من أن نصعد من الأجزاء الصغيرة إلى الوحدات الكبيرة سوف أقوم بالنزول من الأكبر إلى الأصغر . وليكن معلوماً أن الوحدة الكبرى عندى هى حبكة القصة القصيرة ، غير أنه لما كانت الحبكة نتيجة الخلق الفنى فإننى أقول بأن هذه المرحلة - الخلق الفنى - هى «الكل» .

١١ - ٦ - القصص المترابطة ببعضها Cuentes enlazades :

سوف نبدأ إذن بالأشكال المركبة وهى تلك التى تنتظم فى عقدها بعض القصص التى ترتبط ببعضها ، وصولا إلى الأشكال البسيطة وهى عبارة عن قصص لا ترتبط الواحدة بالأخرى . وإذا ما كان يهمنا اهتمام الراوى فمن المنطق ألا نهتم بأى رابطة غير مقصودة بين القصص وها هى الروابط التى سنستثنيها :

(أ) الصلات الموجودة فقط فى رأس الناقد وليس فى رأس الراوى ، وبالتالى يقوم بربط القصص ببعضها برباط فى عقله لأنه يرى وجوه شبه بقصص أخرى للمؤلف لم يتم جمعها فى طبعة واحدة ووجوه الشبه هذه يمكن أن تكون خادعة أو بمحض الصدفة .

(ب) الصلات التى صنعها الناشر حيث قرر أن يجمع فى طبعة واحدة مجموعة من القصص التى لها ملامح مشتركة - سواء فى الشخصيات أو الموقف أو الموضوع أو المكان أو العنصر ... إلخ - لكن المؤلف لم يفكر أبدا فى الجمع بينها ، يقوم الناشر بطبع مختارات من القصص سواء كانت مختارات «بوليسية» أو «فكاهية» أو «واقعية» فإذا ما كانت لأكثر من مؤلف فلا تدخل فى حديثنا الذى هو عن راوى محدد وفردى وحتى ولو كانت القصص صادرة عن نفس المؤلف فليس من حق القائم بإعداد المختارات إقناعنا بأن هناك خيطاً موحداً . والوحيد القادر على قول هذا هو إرادة الراوى .

يبقى واضحًا لدى القارئ أننى أشير ابتداء من الآن إلى تلك القصص التى تم الجمع بينها عمدًا من قبل الكاتب أو الرّاوى . ومن أحد جوانب الربط بين القصص الذى أريد دراسته هو الخاص «بالمراحل» "Ciclos" فالسيد/ فورست ل. إنجرام Forrest L. Ingram, فى كتابه Representative Shaet Stories Cycles of the Twentieth Centuny (١٩٩١) قام بدراسة هذه الجوانب وخاصة فى القصص القصيرة لفرانز كافكا F. Kafka ووليام فاكنر W. Faulkner وشيروود أندرسن Sherwood Andersn ويقوم بتعريف «المرحلة القصصية» Ciclocuentistico على أنها كتاب يحتوى على مجموعة من القصص ربطها الكاتب ببعضها لدرجة أنه أثناء القراءة يرى كيف أن البنية الديناميكية الداخلية تحمل دلالات أكثر أهمية من مجرد البنية الخارجية الجامدة (القصص التى تجمع فى جزء) ويشير إنجرام إلى وجود ثلاثة أنوا ع من المراحل القصصية طبقا للقصص هل هى مركبة أو مرئية أو مستكملة .

المركبة Compuere :

يوضح الرّاوى مع أول قصة أن هناك استمرارية ويقوم بتطوير سلسلة من الأحداث سيرا على خطة مسبقة . وبالتالى يلاحظ أن «المراحل المركبة» هى الأكثر توحّدا . انظر فى هذا المقام «حكايات باجو تشيكو» C. de Pago Chico للكاتب روبرتو خ. بايرو R. J. Payró .

المرتّبة arrglades :

يقوم الرّاوى بإحداث ربط أو توليف بين بعض القصص القصيرة حتى يوضح بعضها الآخر وينجلى المغزى الأساسى للمجموعة القصصية . ويكون ذلك من خلال تكرار موضوع واحد ، باللجوء إلى نفس الشخصية أو مجموعة الشخصيات أو بجمع نماذج تنتمى لنفس الجيل ... هذه المراحل التى تم ترتيبها على النحو المسبق هى الأقل ثباتا . وأريد بهذا أن أقول إن الرابطة واهية لدرجة أنها تتطلب اهتمام القارئ الجيد حتى يلمسها . فكل واحدة من المجموعة القصصية «حرفة العيش» للكاتبة ماريًا أورتنسيا M. Hortansia مع بعض التغيرات مثل الباعث Leitmotiv الذى يستلهم بيت شعر لـ ريكاردو مولينارى R. Molinari «العيش ، حرفة محبوبة» .

المستكملة Completades :

أخذ الراوى يكتب قصص متفرقة مستقلة عن بعضها ، غير أنه أثناء الكتابة يتوقف عند بعض الخيوط التى تنتقل من قصة إلى أخرى ويقوم بنسجها خطوة خطوة . وعندما يكتمل وعيه تماما بما يفعله يقرر استكمال المهمة التوحيدية التى بدأها دون أن يدرى . ومعنى استكمال هنا هو إضافة قصص تقوم بتطوير وتكثيف موضوعات

تسيطر على القصص الأولى للمجموعة . أو إحداث تعديل على هذه القصص الأولى بحيث تتوافق بشكل أفضل مع البنية الأساسية للمجموعة . أو العودة إلى جمع وإعادة ترتيب القصص حتى يسهل ملاحظة التوجه المرحلي . وعلى سبيل المثال نجد أن فيدريكو بلتر F. Pelzer لاحظ أن بعض القصص التى كتبها كانت لها خلفية دينية مشتركة وبالتالى دعّمها بحكايتين عن الله - قصة البداية بعنوان «مدرس الشطرنج» وقصة الخاتمة «الفرصة المتاحة» - ونشر المجموعة القصصية فى كتاب بعنوان «الصمت» .

وما أريده هو أن أنوّه للناقد إنجرام بأن يضيف نوعا آخر من «المراحل القصصية» وهى عبارة عن مرحلة الرفض - وبالتحديد رفض الأنواع الثلاثة التى يشير هو إليها : أى مرحلة متفككة وغير مرتبة وغير مستكملة . ربما ظن القارئ أنها مزحة . وبالفعل نجد أن دانيل ديبوتو Danial Devoto يتخيل فك رابطة القصص التى قام بربطها فى كتابه «خطوات وحيد القرن» إنها مجموعة قصصية فوضوية عن عمد . فالكاتب يلعب على فكرة أنه مات وقد خلّف وراءه حوالى عشرين قصة من كتاب «حكايات موت موجهة إلى ابنة ملك» وهو الآن دانيل ديبوتو الميت الذى يظهر فى صورة شبيه له أو مرتديا القناع فى صورة .B. W الذى هو الناشر والناشر هو المؤلف والمؤلف هو .D. D و .B. W و .D. B. W. D ينشر العمل اليتيم وكتب له مقدمة ولا مقدّمة وملاحظات ولا ملاحظات ومقالات نقدية ذاتية واستنتاجات أكاديمية وكل ذلك فى ظل الأبراج الفلكية .

مفيدة هى ملاحظات إنجرام رغم أنها معرضة لخطر التيه فى حدود غير واضحة المعالم بين أشكال التركيب المقصودة عن عمد وأشكال التركيب الواهية لدرجة أنه يراها فى «النغمة» و «الباعث» و «الأسلوب» أو مؤشرات أخرى تتعلق بمفهوم عام عن الحياة . ومما لا شك فيه فإن الكاتب يطبع شخصيته على كل ما يكتب وبالتالى فكل مجموعة من مجموعاته القصصية تؤتى لنا بقصص فيها الكثير من الخيوط المشتركة لكننى أدرس فقط إلى الأشكال التى تبدو واضحة للعيان . إذن فإن عرض للموضوع سيختلف عن العرض الذى قدمه إنجرام وسوف أقوم فيما يلى بسرد وسائل الربط الممكنة .

١١ - ٦ - ١ - الروابط المطلوبة سلفا :

يطلب الناشر أحياناً من بعض المؤلفين تناول موضوع معين ، وعلى ذلك فكل قصة تخرج وهى تعالج فكرة عامة . ويستهدف المؤلف استعرض أصالته بمعالجة غير عادية . وفى المجموعة القصصية التي كتبتُها بعنوان «رسائل فى ثمانى عشرة قصة» B أشرت

إلى كتاب The Fothergill's - Plot 1931 . فالسيد فوتوجيل استطاع أن يجعل ثمانية عشر كاتبا إنجليزيا يقترحون - كل على حدة - نهاية لموقف واحد هو : أن رجلا وامرأة يتبادلان رسائل حب دون أن يعرفا أنهما زوج وزوجة ! . إذن فالرابطة القائمة بين القصص الثمانية عشر قد طُلِبَ سلفا : طلبه الناشر .

١١ - ٦ - ٢ - قصص مقحمة C. intercalades :

الرابطة الأكثر ضعفا هي القائمة بين القصة القصيرة وعمل غير قصصي فالكاتب خوسية إنريكي رودو J. E. Rodó أقحم في كتابه «حجج بروتيو» Motivos de Proteo - الذي هو عبارة عن مقالات فلسفية تناول الشخصية - عدداً من القصص القصيرة والحكايات . والحالة الغريبة إلى الدراسة التي نقوم بها هي ما تتعلق بالقصص القصيرة المقحمة في الروايات وهنا نجد الرابطة ضعيفة ذلك أن وظيفة الرابطة يجب دراستها في هذه الحالة ضمن دراسة الرواية وليس القصة القصيرة . فالقصص القصيرة الموضوعة في الروايات تستهدف تكوين مشهد معين أو وضع ملامح شخصية من الشخصيات أو تعقيد موقف معين أو تغيير الإيقاع الروائي أو التسلية أو سوق العظات أو كما في حالة «الفضولي الوقح» في الجزء الأول من قصة «دون كيخوتة» هذا النوع من الإقحام يحدث ازدواجية داخلية في العمل ويدخل خيالا صغيرا ضمن خيال أكبر وتثير الأمل في أن هذا الخيال الأكبر قريب من الحياة الفعلية كما أننا معشر القراء نشعر بقربنا من دون كيخوتة الذي يقوم هو أيضاً بمتابعة قراءة «الفضولي الوقح» .

١١ - ٦ - ٣ - قصص قصيرة تتمثلها الرواية :

ننتقل من القصص القصيرة المقحمة في الروايات إلى تلك التي تتمثلها الروايات فالكثير من القصص القصيرة داخل الرواية يحدث نوعا من التوتر قد يودي بتوازن العمل وهناك بعض الحالات الدالة حيث تحطم القصص القصيرة الرواية أو تنتصر الرواية على القصص الفردية . وفي هذا المقام سنعالج الروايات التي نمت عضويا بحيث تمثلت القصص القصيرة .

وهذا هو حال مؤلف «قارب الجليد» لادوارد ماييا E. Maelle فهو عبارة عن مجموعة من القصص التي يمكن قراءتها بطريقة مستقلة غير أن الشخصيات والحلقات تدخل في نسيج روائي . كذلك «البنتاجون» لأنطونيو دي بنديتو Antonio Di Benedetto هي رواية في شكل قصص قصيرة .

١١ - ٦ - ٤ - الهيكل العام للقصص القصيرة المتوائمة :

التواؤم أو التوليف هنا عبارة عن قيام قصة قصيرة بتعديل مدلول القصص الأخرى وفى الوقت نفسه تتعرض هى الأخرى لتعديل من إجمالى القصص . فكل ما يتم قصه فى قصة ويعاد فى قصة أخرى ليس نفس الشيء إذ يأخذ مدلولا جديدا بدخوله فى سياق آخر يلف بتأثيره باقى الكتاب سواء فيما يتعلق باستشراف المستقبل أو العودة إلى الماضى . ويمكن القول بأن هذا النمط فى جمع القصص القصيرة يقع فى منطقة وسط بين الرواية ومجموعة منتقاة من القصص القصيرة . ويتأرجح العمل فى مجموعة بين كفّى الميزان : فمن جانب نرى تفرّد كل قصة قصيرة ومن جانب آخر نرى كافة الروابط التى تجعل منها فى إجماليها جسداً متميزاً . وأحياناً ما يحدث خلل على التوازن القائم ذلك أن الإطار العام يسترعى النظر وتزداد أهميته عن القصص القصيرة لدرجة أنها تبدو أدوات مساعدة والشكل العام للإطار المشترك للقصص القصيرة المتوائمة يظهر فى أنماط ثلاثة :

(أ) تجتمع بعض الشخصيات وتقوم كل واحدة بسرد قصتها القصيرة . وفى كتابى «الحكايات الأولى فى العالم» أقدم للقارئ نماذج قديمة لهذه الحيلة ، غير أننى سوف أشير هنا إلى المجموعة التى أسهمت بشكل فعّال فى تطوير هذا النوع منذ فترة عصر النهضة وحتى اليوم ألا وهى «دى كاميرون De Camerón لبوكاكسيو (١٣١٣ - ١٣٧٥) هناك عشرة أفراد - سبعة نساء وثلاثة رجال - هربوا من الوباء الكبير الذى حاق بمدينة فلورنسه ولجأوا إلى الحقول وأخذوا يتسلون بحيث يقص كل واحد منهم حكاية يوميا وعلى مدى عشرة أيام .

(ب) أما النمط الثانى فنجد نفس الشخصية وهى تتحدث مع أحد أو تتوجه بحديثها إلى القارئ وتسرد بعض القصص التى توجد بينها روابط معينة ، ففى كتاب «الكونت لوكانور» نجد أن هذا الكونت يعرض على مستشاره باترونيو مشكلة سلوكية فيقوم هذا بإيجاد حل لها من خلال قصة أو حكاية وهكذا حتى بلغت خمسين مرة . أما فى قصة ألف ليلة وليلة (ربما تعود إلى القرن الرابع عشر) نجد عبقرية شهر زاد التى حكم عليها بالموت نهار اليوم التالى لزواجها فتبدأ فى سرد حكاية للملك لكنها تتوقف فى منتصف الطريق وهكذا تتوالى الليالى وتستطيع المرأة أن تؤجل الحكم (١٣ - ٧) . كما سوف أذكر فى هذا المقام نماذج أرجنتينية ثلاثة أولها : لروبوتو خ. بايرو R. J. Payró «ثرثرة إنسان متفائل» أى أحاديث الدكتور خيمنيت ألبورنرث الذى يقوم بالسرد . أما الثانى فهو لـ أتيليو شيابورى Atilio

Chiappori بعنوان «بوردرلاند Borderland وهى مـجموعة من القصص الغربية والغامضة . يبدأ الكتاب بنوع من التقديم - المحدِّثة - حيث يقوم الراوى المرأة التى قصت عليـه هـذه الحكايات التى سنقـرأها . وينتـهى بالحديث الأخيـر الذى جـرى بينه - الراوى - وبين هذه المرأة . وأحـداث المقدمة تستمر فى الخاتمة : إذ يرتبط كلاهما بالأسلوب (إذ تكرر الخاتمة جزءًا من المقدمة ولكن فى صورة وقصيدة) والحوارات التى تدور بين الراوى وتلك المرأة تسهم فى ربط تلك القصص المختلفة ببعضـها . أما النموذج الثالث فهو لمانويل بيريرو M. Peryrou وهو نموذج أعلى . وعنوان العمل «شجرة يهوذا» فهذا هو الفتى خوان كارلوس يتحدث مع العجوز السيد/ بابلو ومن خلال هذا الحوار الذى يدور حول مؤمرات من الماضى تخرج علينا القصص العبقرية للمجموعة .

(جـ) أما النموذج الثالث فهو أن الراوى ليس شخصية : إذ يقف خارج النص ويروى سلسلة من القصص القصيرة التى ترتبط ببعضـها نظرًا لوجود شخصيات مشتركة ومواقف وموضوعات وأماكن وفترات زمنية محددة ... إلخ . وفى الأرجنتين نجد أمثلة كثيرة على ذلك أذكر منها ما يلى : «حرب رعاة البقر» لـ ليوبولدو لوجونس L. Lugones و «حكايات باجوتشيكو» لرمبرتو خ. بايرو R. J. Payró . و «هنا عاشوا» لمانويل موخيكا لاينث M. N. Láinz «الشباك الموارب» لجونثا ليث كاربايو G. Carbalho و «رعاة البقر اليهود» لألبرتو جيرشنوف A. Gerchunoff و «أطفال الحرب» لإدجاردو أ. بيسانتى E. A. Pesante «آخر غزوات الملاك» لإلبيرا أورفى E. Orphée و «الشبكة» لإدواردو ماييا . والشىء الوحيد المشترك بين كل هذه القصص هو العاصمة بونيوس أيرس غير أن النية فى ربط حكايات الشخصيات المختلفة ببعضها واضحة وخاصة من خلال تنظيم الكتاب .

١١ - ٦ - ٥ - الإطار الفردى :

بدلا من أن يتضمن هذا الشكل العديد من القصص القصيرة يضم قصة واحدة موضوعة فى إطار . فالكاتب ريكاردو جويرالدس R. Güiraldes فى قصته «حول النار» يجعل إحدى الشخصيات تتحدث بضمير المتكلم وتقوم بتقديم بعض الفلاحين وقد اجتمعوا حول موقد النار . ففى الإطار الأولى نجد الكاتب يتأمل طبيعة القصة الشفهية الفلكلورية . وبعد ذلك يقوم السيد سيجوندو بسرد حكاية عن العفاريت . وهذه واحدة من الحيل التى يستخدمها الراوى الراغب فى الاختباء (٥ - ٢) ومن خلال الإطار هذا يقوم بتهيئة الظروف التى تساعد شخصيًا آخر على سرد حكايته : قصَّ

على محام قبل وفاته الحالة التالية . يتحدث العديد من الأفراد فى إطار جلسة سَمَر فيقوم أحدهم بقراءة مخطوطة وجدها فى أحد الأدراج أو أن يقوم بالحديث عن اعتراف سمعه على لسان شخص انتحر . وهناك بعض الظروف التي تساعد على نشر رسائل ومذكرات ووصايا والمذكرات اليومية إلى آخر ذلك من الحيل حيث لا نسمع صوت الراوى . وأحياناً ما تعتمد القصة القصيرة على أحداث تاريخية التى تتطلب معرفة القارئ بها جيداً .

أما فيما يتعلق بالأُطُر التى تتحدث عن النمط العارض الذى تم من خلال العثور على المخطوطة (وهى مخطوطة تتضمن القصة التى نقرؤها) فالقارئ ليس هو الذى توجه إليه الرسالة التى يقرؤها فهذه الرسالة وهذه المذكرات اليومية لم تكن موجهة للقارئ . والقصة عبارة عن تغذية إحساس لدى القارئ يتمثل فى أنه يرتكب تجاوزاً . فالأوراق التى عثر عليها الراوى الذى يبدو عليه أنه لا يروى بل يقتصر دوره على النشر تقوم بوظائف عديدة . هذه الأوراق هى جماع القصة (فالقصة تنتهى مع آخر كلمة منقولة) أو أن الراوى يعود لتولى مسئوليته ويسرد الأثر الذى تركته هذه الأوراق على الأحداث التالية .

١١ - ٦ - ٦ - اتصالات :

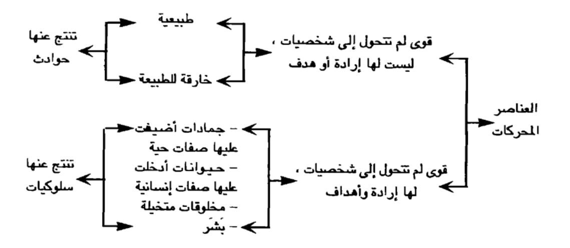
إنها قصص تلامس الواحدة منها الأخرى حتى ولو لم تكن مجموعة فى كتاب واحد . وسوف أقوم بذكر ثلاثة أمثلة مأخوذة من خورخى لويس بورخس (أ) «رَجُل الناصية الوردية (١٩٣٥) إنه قاتل مأجور يقوم بإهانة الشاب الوسيم فى الحى ويدعى/ روسندو سواريث البيجاور فى «حكاية روسندو سواريث (١٩٧٠) يفسر هذا الشخص لماذا ترك نفسه يتعرض للإهانة آنذاك (ب) فى قصة «فحص أعمال هربرت كوين» من كتاب «صديقة الطرق المتشعبة» يقال إن واحدا من كُتُب «كوين» كان كتاب يحمل عنوان Statments وهى مجموعة قصصية مكونة من ثمانية : «من الثالثة التى تحمل عنوان (The rose of gesterday) قمت بارتكاب خطأ مفاده أننى أخذت قصة «الأطلال الدائرية» والتى هى واحدة من حكايات كتاب «حديقة الطرق المتشعبة» (حيث تظهر قصة فحص أعمال هربرت كوين) (جـ) فى قصة ابن «خاقان البخارى» الذى مات فى ملجئه» نجد أن إحدى الشخصيات وهو الرئيس أيالى يصعد على المنبر ويلقى خطبة ويسرد فيها قصة ملك . وبعد هذه القصة الواردة فى مجموعة «الألف» هناك أخرى «الملكات وطريقا التيه» ففى ملاحظة كتبت أسفل الصفحة وردت هذه العبارة «هذه هى الحكاية التى رواها المدير من على المنبر» (وهى حكاية عبارة عن ترجمة لصفحة من د. ف. بورتون رغم أنه لا يذكر ذلك) .

وفى القصص المترابطة ببعضها والتى أوردتها فى ١١ - ٦ - ٤ ، ١١ - ٦ - ٥ نجد أن أعلى درجات الوحدة تتمثل فى الهيكل والأطر ، وأريد بهذا أن أقول إن دى كاميرون لبوكاكسيو وألف ليلة وليلة وكافة الكتب المشابهة القديم منها والحديث ما هى إلا وحدات فى ذاتها . ووحدة أى عمل له هيكله وإطاره هى على شاكلة الجلد الذى يلف الجسد كله . كلاهما يمثل البنية الكاملة للعمل . ورغم أنهما لا يؤثران على حبكة القصة وبالتالى يمكن للقارئ أن يفصل القصة ويحللها منفردة فإن الهيكل والإطار لا يزالون هناك ومن المستحيل عدم رؤيتهما وعلى الناقد أن يضعهما فى الاعتبار عند وصف للوحدات . ويحدث عكس هذا عندما نقوم بتحليل القصة القصيرة المستقلة التى تعتبر الوحدة العليا ومن خلالها نبحث عن الوحدات الصغرى .

١١ - ٧ - القصة المستقلة :

سهلة هذه العملية الكائنة فى إرجاع الكل إلى الأجزاء المختلفة وخاصة عندما لا تكون هناك أبنية معقدة - مثل الهياكل والأطر - كما يتم تحليل الحبكة فى قصة مستقلة .

فالقصة تتضمن حدثا يحركه عناصر يمكن أن تكون من أنواع مختلفة .



- قوى لم تتحول إلى شخصيات - لا إرادة لها ولا هدف :

فى بعض القصة نجد أن قوى الطبيعة مثل الزلازل والطوفان والعواصف تحدث بعض التأثيرات التى أطلقتُ عليها «حوادث» وفى بعض القصص الأخرى وخاصة تلك التى تسمى بالخيال العلمى فإن القوى التى تؤدى إلى «الحوادث» هى قوى خارقة

للطبيعة أو أنها قوى تستعصى على أفهامنا ومداركنا . والسمة المشتركة لكلتا القوتين المشار إليهما هى أنهما قوتان لم تأخذا سمة شخصية من الشخصيات فهى تفتقر إلى الإرادة والهدف وإذا ما افترضنا - من خلال القصص - أن تغير ظروف الحياة يعود إلى إله مثلما نرى ذلك فى قصة ليوبولو لوجونس «أمطار النار» فإن ذلك الإله الظاهر أو الباطن سوف يكون هو العنصر المحرّك وليست القوى التى يطلقها . وبالتالى يتم إلحاق هذا النوع من القصص بالنوع الثانى الذى سوف أتحدث عنه .

- قوى لها سمات شخصية تتسم بالإرادة والمقصد :

لما كانت القوى المشار إليها فى الفقرة السابقة يتأتى عنها «حوادث» فإن القوى التى لها سمات شخصية يتأتى عنها «سلوكيات» أى سلوك يستهدف أمرا ما . إنها محركات إنسانية ولا يهم أن يكون لها صلة بالواقع أم لا ويكفى أن تكون هكذا فى إطار القصة القصيرة . فهناك جمادات وتمثل محركات فى القصة كأن بها حياة فى قصة «عندما يثقلنى ما أرى» لنيكولاس كوكارو نجد - إن المتحدث هنا هو جبال الأنديز . وتظهر حيوانات تحمل صفات إنسانية : فى قصة «المُهْر الجامح» للكاتب لويس جونيو كرامر L. Gudino Kramer نجد أن الحصان لا يفهم طبيعة الرجال الذين يمتطون صهوته ويروضونه وفى النهاية يقتلونه . وهناك مخلوقات خيالية - مثل آلهة وشياطين وجنيات وعفاريت . وهى شخصيات من التاريخ . أضف إلى ما سبق أن بنى البشر الذين هم السواد الأعظم فى هذه القصص ما يلى ذلك من تواجد المحركات التى تتسم بملامح إنسانية ، كل هذا يوفقنا إلى عدم الاهتمام بالقوى الطبيعية أو غير الطبيعية عندما نرسم ملامح الحدث . ينصب اهتمامنا إذن على التعاون القائم بين القوى غير الشخصية والقوى الشخصية (أنظر مثالا على ذلك فى ١١ - ٩ - ٢ فالعاصفة صفة هى المحرك الأول فى القصة) .

والحدث - سواء كان «حادثة» أو «سلوكا» - يبدأ ويتطور وينتهى غير أن الترتيب الزمنى للأحداث والوقائع فى القصة لا يتوافق بالضرورة مع الترتيب الفنى الذى يضفيه الراوى وقد أشرت سلفًا إلى هذه القضية فى (١٠ - ٧) كما أننى سوف أعود لمعالجة الخلاف بين «الزمن المروى» Tiempo narrado وزمن السَرد Tiempo de narración فى (١٦ - ٩) أما الآن سأعرض بطريقة منطقية إلى حد ما للأنماط اللامنطقية التى قام الرواة من خلالها بنسج الحبكات القصصية على مرِّ العصور . فكيف لى أن أبرّر منطقية المنهج الذى سوف أسير عليه ؟ ربما أمكننى ذلك . يعرف الرّاوى أن الحدث الذى يرويه تم بطريقة مرئية زمنيا كما يعرف القارئ ذلك جيدا . هذه المعرفة تحدث أثرها فى عمليتى الكتابة والقراءة : فالسمات الخاصة بالسببية والهدف

تقوم عقليا بإحداث التصحيح اللازم وإعادة التنظيم وتعيد للأشياء معناها فالحدث له بداية ووسط ونهاية . ولنقم بوضع ترقيم لهذه المراحل الثلاثة مستخدمين ١ ، ٢ ، ٣ ويمكن للراوى أن يقص مستخدماً واحدة من الإمكانيات الستة : ١ ، ٢ ، ٣ - ١ ، ٢٣ - ٢ ، ١ ، ٣ - ٣ ، ٢ ، ٣ - ٣ ، ١ ، ٢ - ٣ ، ٢ ، ١ - هذه التراكيب يمكن أن تتكاثر داخليا ففى كل واحدة من هذه الخيارات يمكن أن تكون هناك مراحل وحلقات وأحداث عارضة . غير أن الراوى والقارئ يعرف كلاهما الترتيب المنطقى ١ ، ٢ ، ٣ كأنه محور ارتكاز يستخدم على سبيل التذكرة وبالتالى لا يسمح لنا نسيان أن الواقع قد اتخذ فى ترتيبه مسارا غير الذى تعرضه القصة . القصة لها دائماً بداية ووسط ونهاية غير أن البداية لا يستلزم أن تكون هى «البيان» وليس بالضرورة أن يكون الوسط هو «العقدة» كما أن النهاية ليست بالضرورة «هى الحل» وإذا ما كان هناك ظلال من الشك فإنى أحيل القارئ إلى ما سبق أن شرحته فى (١٠ - ٧) . ويمكن أن تتنكر سلسلة الأحداث حتى تتحول القصة إلى إشكالية غير قابلة للحل ورغم هذا فإنها - القصة - تبدأ بحرف وتنتهى كذلك بحرف . وقد قال تشيكوف ذات مرة إنه بعد كتابة قصة قصيرة علينا أن نحذف منها النهاية والبداية ونترك الوسط فهو يرى أن هذا الجزء هو الأكثر أهمية فى فن السرد القصصى . وبالطبع فما قاله ليس إلا مزْحَة إذ بعد هذا الحذف نجد أن طرفى الجزء الأوسط قد تحولا إلى بداية ونهاية فهذه القصة مثلها مثل الدودة التي تعيد خلق رأسها ونيلها . وأقص ما يمكن قوله فى هذا المقام هو أن بعض كتاب القصص القصيرة يفضلون اختصار «البداية» و «النهاية» بدرجة . تجعلهم يعملون بسرعة فى «الوسط» .

وبعد القيام بهذه التحذيرات آمل ألا تظن عزيزى القارئ أننى إذا ما قمت بتحليل حبكات تقليدية فبذلك أجهل أو أقلل من شأن القصص لا تدخل أحداثها فى مسار تطورّى . ليس الأمر هكذا . إننى أختار أنماط كلاسيكية لأنها أكثر طواعية للتحليل .

ونظراً لأن أغلب الأحداث تصدر عن شخصيات لها إرادتها مثل بنى البشر فإن القوالب المقترحة من قبل المتخصصين فى السرد القصصى تبرز أهمية دور الإرادة . وسوف أعرض هنا القالب الأكثر نيوعاً أخذا فى الاعتبار أنه قالب يستخدم كنقطة بداية أو على سبيل التذكرة فمن خلاله نفرض نوعا من الترتيب المنطقى على الترتيب الفنى فى القصة القصيرة .

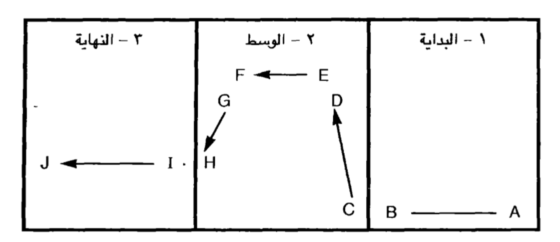
AB العرض :

إنه يبين الموقف الذى تنبثق عنه القصة القصيرة . أى إنها عملية وصف مكان وزمان معينين . من هذه الشخصيات وما هى السوابق : من أين أتت الشخصيات

وما الذى تفعله والعلاقات الأسرية أو الطارئة ، ومعلومات تسترعى الانتباه وتنوّه بالأزمة التى ستنفجر بين لحظة وأخرى . ففى B نجد الهجوم والحافز أو النقطة المثيرة : وعندما تحدث أو يعلن عنها نستوضح موضوع القصة القصيرة وطبيعة المشكلة الرئيسية . وهكذا تنتهى البداية ليبدأ الوسط .

CD العقدة ، الإشكالية :

الشخصيات تتحرك وعندئذ تواجهها عقبات (الإنسان ضد الطبيعة أو ضد أناس آخرين أو ضد نقطة ضعف فى شخصه هو) هناك تطوّر متصاعد ، سريع أو بطئ ، يتكون منت أحداث عارضة وحلقات يتعقد من خلالها الحدث وعندما ندرك قرب النهاية يتم الإبقاء على حالة الترقب لدينا . فالتعقيدات تتجمع لتشكل الأزمة التى تنتظر إنفراجة لها وهنا تنتصر إحدى القوى المتصارعة . وعندئذ يكون للقصة مغزى ومدلول وهنا ننتقل إلى اللحظة الحاسمة .



EF أعلى نقطة ، الأزمة ، الذروة :

الأزمة - التى هى نواة القصة القصيرة - تصل إلى مرحلة حساسة وتوتر ما بعد توتر ونحن على وشك مشاهدة نتيجة الصراع بين القوى المناوئة لبعضها البعض . فقد أخذت الأحداث الجانبية يتصاعد إيقاعها الواحد تلو الآخر حتى وصلت إلى آخر درجة فى السلم : إنها الذروة . وأحيانًا ما تكون نقطة الذروة هى مؤشر نهاية «الوسط» وبداية «النهاية» وأحيانًا ما تبقى هناك مساحة للسير فيها قبل الوصول إلى النهاية . وبمجرد الإعلان عن الفشل أو النجاح فإننا نعرف النهاية مسبقًا . ويتم الحفاظ على حالة الترقب لدى القارئ خلال مرحلة الأزمة (التطور الصاعد) ومرحلة الحل (التصور هبوطًا) .

GH التطوّر هبوطا :

يمكن أن تنفرج الأزمة بعد وصولها إلى الذروة ويمكن أن تظل فأحياناً ما لا ترضخ القوى المهزومة بشكل فورى وأحياناً ما تستمر القوى المنتصرة فى إقرار سيطرتها . والشىء الهام فى القصص القصيرة البوليسية هو حل المشكلة . أما فى القصص النفسية فيستمر الاهتمام بالأثر الذى يتركه حل المشكلة على نفسية الشخصيات ؛ وعادة ما يكون التطور هبوطاً أقصر وأسرع من التطور الصاعد . ففى بعض الحالات تظهر الأحداث العارضة التى تجدد الاهتمام فهى تفتح آفاق إمكانية حدوث حلول مفاجئة .

J I النهاية والحل :

تنتهى هنا حالة الترقب لدى القارئ . فكما قلت سلفًا يمكن أن يكون هناك تطابق بين نقطة الذروة والحل أو يتواصلا دون انقطاع . وفى حالات أخرى مهمة نقطة الذروة تبيان أن هذا الحل هو ممكن أو لا مناص منه ويتم التوصل إليه بعد قليل من الوقت .

ويختلف طول كل خط فى الرسم البيانى طبقًا لرغبة الراوى فى توزيع العناصر التالية :

(أ) توزيع زمن الحدث بطريقة متساوية بين التطوّرين (الصاعد والهابط) (ب) يخصص المزيد من الوقت للتطوّر الهابط (جـ) يبطئ بعض الشىء فى مسار الصاعد وهذا يقتضى أن تكون نقطة الذروة قريبة من الخاتمة أو متزامنة معها . كما أن الخطوط ليست مستقيمة مثلما تظهر فى الرسم البيانى : بل يمكن أن تقول عنها إنها خطوط فيها منحنيات وزوايا حادة فهى ترتبط بدوافع غير منتظمة . فالنقاط الصاعدة والهابطة فى هذه الخطوط لها اسم وأنصح القارئ أن يقرأ مفاهيم المصطلحات الخاصة بالحبكة (١٠ - ٨) .

١١ - ٨ - وحدات سردية ووحدات غير سردية :

إن كل ما يدخل القصة القصيرة يسهم فى تطور أحداثها بشكل عام . ولست أقصد بهذا سلوك الشخصيات التى تعتبر الأكثر أهمية . ومع ذلك نلاحظ أنه إذا كانت كافة الأجزاء لها الصفة السردية Narrivó فليست كلها تقوم بهذه الوظيفة : (

)

فإذا ما كانت هناك قصة لم أقرأها وجاء أحد وقرأ علىّ هذه الجملة منفردة : خرج

خوان من منزله» فإنني أدرك أنه حدث ولا أفهم أنه يتم قصّ شيء . فإذا ما استمرت القراءة على النحو التالي : «خرج خوان من منزله ، واصطدم بالعدو الذى جاء للبحث عنه و ...» أفهم أن الحدث يتطوّر بشكل هام . وعندما تستمر القراءة : «خرج خوان من منزله واصطدم بالعدو الذى جاء للبحث عنه وفاجأه بطلقة نارية» أدرك أنه قد تم سرد حدث له بداية ووسط ونهاية . وكل واحدة من هذه الجمل الثلاث لها قيمة سردية غير أن السلسلة هى التى تسرد : أنها السلسلة السردية Narrante . وعندما أقوم بتحليل الأجزاء التى تشكل الكل سوف أقوم بتحليل وحدات السرد Unidade, Narrantes ثم الوحدات غير السردية .

١١ - ٩ - الوحدات السردية U. Narrantes :

تشكل هذه الوحدات الإطار البنيوى الأعلى Macroestructure أما الوحدات غير السردية فهى الإطار البنيوى الأصغر Microestructure - ففى النوع الأول من الوحدات الأولى سوف أحلل الحبكة أولا ثم السلاسل الجانبية .

١١ - ٩ - ١ - الحبكة الرئيسية :

الوحدة السردية العليا ذات الأجزاء الثلاثة . الحبكات والحبكات المساعدة والمنبثقة .

أطلق مصطلح «الوحدة السردية العليا Maipimae Unidad narrante على القصة القصيرة بكاملها . وبالتالى فالمسمى يشمل كل ما يدخل فى القصة القصيرة ، إنه خليط مكوّن من كل ما يحدث من البداية وحتى النهاية . إنها البنية العليا التى تنمو فى خط أفقى ؛ إنها شبكة معقدة ، أو سلسلة ضخمة ، إنها القصة القصيرة نفسها .

ولما أخذت نفسى بالبدء بالأكبر دوما والانتهاء بالأصغر يمكن أن نجد فى هذه الوحدة العليا اثنين أو أكثر من الحبكات المساعدة على نفس الدرجة من القوة . وعلينا ألا نخلط بين هذه الحبكات المساعدة المتكافئة والتى نجدها فى قصة قصيرة بسيطة وبين القصص القصيرة المترابطة ببعضها والتى عرضنا لها مسبقا . فالسابقة كانت قصصاً مختلفة تم وضعها فى هيكل عام (١١ - ٦ - ٤) أو أنها قصص فردية تكون كل واحدة منها فى إطارها الخاص بها (١١ - ٦ - ٥) وفى هذه السطور أتحدث عن قصة قصيرة لها العديد من الحبكات المساعدة . وهذه الوحدات المساعدة لها الحق الكامل فى الإشارة إلى المغزى العام للقصة لدرجة يمكننا معها قراءة كل حبكة مساعدة بطريقة منفصلة . وأحياناً ما تكون القصة عبارة عن حبكات مساعدة ومثال على هذا : O. Henry فى قصة "Roads of Desting" فرافير الراعى والشاعر يترك قريته ويتجه إلى باريس . وسرعان ما يجد نفسه أمام مفترق طريق فيتجه يساراً وبعد مغامرة يدخل فى نزال ثأرى حيث أطلق عليه الماركيز / بوبرتى Beaupertuys عياراً

ناريًا سكن قلبه . والآن كأن شيئًا لم يكن نجد دافيد يتجه يمينًا فيخوض مغامرة أخرى حيث يطلق عليه الكابتن Desrolles طلقة من المسدس الذى أعطاه إياه الماركيز السابق ذكر اسمه فتصيب الرصاصة قلب دافيد وعندما يصل هذا الأخير إلى مفترق الطريق - كأن شيئًا لم يحدث له - يتخذ قراره بالعودة إلى قريته . عاد وهو خائب الأمل فقد قالوا له إن أسفاره غير جيدة ، فيشترى مسدسًا وهو نفس المسدس الخاص بالماركيز ويطلق النار على نفسه فتستقر الرصاصة فى قلبه . إننا نجد هنا ثلاثة مغامرات يلامس بعضها بعضها من خلال الأداة المشتركة وهى المسدس . هناك أيضًا بعض القصص التى تتضمن مغامرة واحدة غير أن الحلول المقترحة متعددة . أو أن الحدث نفسه يتم سرده من أكثر من وجهة نظر تسير كلها بشكل متوازٍ . ويمكن أن نرى هذه الحالة الأخيرة بوضوح فى قصة الأخوة الثلاثة الذين يرحلون الواحد تلو الآخر بحثًا عن شىء ثمين فكل رحلة من الرحلات تعتبر فى حد ذاتها الأساس لقصة . والقيام بضم اثنين من الحبكات عن طريق خيط رفيع بحيث لا يلاحظ مكان الوصل إنما هو أمر صعب للغاية . وقد حاولته فى قصتى «الطفل البرىء» (T) من خلال تصرفات صاحبة المكتبة اليهودية واليهودى الضَّال بالإضافة إلى التصرفات المتزامنة الصادرة عن الأستاذ والطفل اليهودى فى مشهد مأخوذ عن عمل كوميدى للمسرحى لولى دى بيجا .

ولننتقل الآن فى خطوات تحليلنا إلى القصص التى تتضمن حبكة واحدة . هذه الحبكة يمكن أن تكون بسيطة . وفى هذا المقام نجدها تعرض البداية والوسط والنهاية الخاصة بالحدث فى سلسلة من الحوادث والسلوكيات (١١ - ٧) فإذا ما كانت السلسلة هى «السلوكيات» نجد هناك إرادة تبدأ عند نقطة معينة ولا نعرف أين تنتهى . وعندما يتطابق الترتيب المنطقى والغنى للسرد نجد أن البداية عبارة عن سرد الكيفية التي قامت بها إرادة ما للدخول فى الحدث بغية هدف معين أما الوسط فيتناول كيفية آنية هذا الحدث المحتمل والنهاية هى سرد النتيجة ، أى أن هناك سلسلة وقائع فى البداية وأخرى فى النهاية أما الوسطى فهى محصلة السابقة عليها والسبب فى اللاحقة لها .

أثناء حوار يجرى يقوم أحد الأفراد بسرد شىء ما . والمستمع الذى لا يمكنه أن يخمِّن نية المتحدث أو الحالة العقلية التي عليها ، يخطئ فى فهمه حيث يفسر لحظة الصمت كأنها نهاية القصة ويقاطع ، وعندئذ يحتج المتحدث قائلا : «لحظة ! أنا لم أنته بعد وسوف تسمع ما هو أفضل» ويواصل حديثه ، وكثيراً ما نرى فى هذه القصص الشفهية هذه الحالة الملحمية التى تصل إلى ذروتها إلى «حكاية لا تنتهى أبدا» والتى يمكن مقاطعتها فى أى مرحلة . أما فى حالة القصة المكتوبة نجد أن القارئ لا يخطئ

بنفس الشكل الذى يحدث للمستمع ، فهو يرى النص أمامه . غير أنه قد يخطئ إذا لم يقم بقلب الصفحة ويعتقد أن القصة انتهت . وعندما يحدث هذا الموقف يبدو أن كل وحدة (سلسلة) من وحدات القصة مرضية . والقصص التي تقوم بمهمة وصف التقاليد الشفهية تتسم بهذا النوع من التركيب . أنظر مثلا أكثر القصص الروسية بساطة من تلك المائة التى قام بروب بتحليلها وهى «البجع» فهى فى نظر الناقد مؤلفة من «حركة واحدة» (١١ - ٢) والتحليل الذى أقوم به يختلف عن تحليل بروب حيث يقوم هو بتفكيك القصة إلى أجزاء بسيطة لا يظهر فيها مقصد الراوى أما أنا فأضع فى اعتبارى هذه النية : نية التشكيل مستخدماً السلاسل الثلاث ، أى وحدة فنية .

١ - يكلف الأبوان طفلة بأن ترى أخاها . فترفض الطفلة . فيقوم بعض البجع بسرقة الطفل .

(هنا يمكن أن تنتهى الأقصوصة : فهى عبارة عن حدث كامل . وهى وظيفة تسمى «عقاب العصيان» كما يسميها روب . غير أن الراوى لم يضع هذا الحدث كأنه كل بل على أنه جزء . من هنا تبدأ القصة وتستمر السلسلة فى ظل توترات جديدة) .

٢ - عندما ترى الطفلة أن البجع سرق أخاها تطارده وتعثر على الطفل فى النهاية .

(إذا ما انتهت الأقصوصة عند هذه النقطة لوجدنا أنفسنا أمام وحدة فالسلسلة (١) تستمر على السلسلة (٢) وعند ختام الحدث سنجد القصة كاملة . غير أن إرادة الراوى هى تسليتنا ومفاجأتنا بالوقائع التالية) .

٣ - تأخذ الطفلة أخاها وعندئذ يطاردها البجع . وتصل الطفلة سليمة معافاة إلى منزلها .

(هذه هى نهاية قصة «البجع» فوحدة القصة مؤلفة من سلاسل ثلاثة ١ ، ٢ ، ٣ وكانت نية الراوى هو السير حتى النهاية) .

يمكننا أن نلاحظ فى القصص القصيرة البسيطة نوعين من العناصر : المركزية والهامشية . وكلاهما يدخل فى تشكيل الوحدة العليا للقصة غير أن العناصر الأولى ضرورية أما الثانية فهى غير ضرورية . ومن السهل التمييز بينها عندما نقوم باختصار الحبكة الشاملة للقصة القصيرة (١٢ - ٨) . وتدخل العناصر المركزية فى خيط لترتبط ببعضها وتشكل سلسلة لا يمكن كسرها أو اختصارها دون إدخال تعديل على الاستمرارية المنطقية للحدث . وتلتف حول هذه الوحدات - أو المصادر أو النواة أو العقد أو الوحدات الفقرية أو كما يراد تسميتها - العناصر الهامشية . ووظيفة هذه

الأخيرة ثانوية فهى تملأ الفراغات وتحدث الاستقرار والتوسعة والتسلية والإثراء . ويمكن لنا إغفالها دون أن يؤثر هذا على مدلول الموجز ورغم ذلك فهذا الإغفال يؤثر على القيمة الجمالية للقصة .

وعندما تحدثت هنا عن القصة المستقلة (تركت قبل ذلك القصص المترابطة فى نطاق هيكل وإطار) فإننى قد تناولت الحبكة الرئيسية . وقلت إننا يمكن أن نجد فى قصة قصيرة عدة حبكات مساعدة لها نفس القوة . ثم تحدثت بعد ذلك عن القصص البسيطة ذات الحبكة الواحدة . وسوف أقوم الآن بالحديث فى قصص لها حبكات فرعية أو سلاسل ثانوية . فالحبكات المساعدة فى القصة تتسم بالتكافؤ أن الحبكات الفرعية فهى تتبع الحدث الرئيسى وتتبع وحدة القصة وبالتالى فهى وحدة فرعية . تقوم الحبكة الفرعية بتكرار موقف مأخوذ عن الحبكة وتضاهى هذا الموقف بموقف آخر مناقض أو تُدْخل أحداث ليست لها أى صلة مع باقى القصة . والسلاسل الثانوية تتسم بنفس المواصفات الشكلية للبداية والوسط والنهاية لكنها لا تدخل فى مناقشة – كقيمة مع الوحدة العليا .

١١ – ٩ – ٢ – السلاسل الثانوية :

الوحدات الفرعية التى ضُمَّت من حركات ثلاثية .

سوف أقوم بتحليل قصة «موت وموت» لا لأنها قصة ذات قيمة كبيرة بل لأنها تخضع للتحليل . فمن البديهى أن المؤلف أراد خداع القارئ بإشعاره بأنه يكرر فكرة «الراوى الميت أو الميت الحى» فى موقف معاد عبارة رجل يسير فى أنحاء المدينة – بعد حادث قطار أو سيارة – دون أن يدرى أنه ترك جسده بين الحطام وتحول فى هذه اللحظات إلى روح تتألم . وثقة من الراوى أن القارئ قد دخلت عليه الحيلة يقوم بإعداد المفاجأة النهائية : الرجل لم يمت فالذى مات هى زوجه ويمكن تلخيص هذه القصة على النحو التالى :

«يعود ألبرتو من رحلة ، على متن طائرة وفجأة تهب عاصفة .
فتقع الطائرة لكن ألبرتو يخرج من بين الأموات والجرحى .

يسير على قدميه . يبدو أن لا أحد يلاحظ ذلك وأخذ طريقه إلى المنزل وهو يعيش الإحساس بأنه نجا من الموت بأعجوبة . يدخل المنزل ، ويهمّ ليشرح لزوجته ما حدث له لكنها لا تعيره حتى نظرة . ظلت على حالها من التجهم والفظاظة ولم ترفع عينيها من الشال الذى تنسجه . يرى ألبرتو ملامح اللاحب والملل تحيط به فيفكر فى فشله كإنسان وكزوج ، ثم يتمدد على الكنبة ويغمض عينيه تغمره عزلته . ها هو الآن يشعر أنه مثل الأموات» .

القصة «موت وموت» هى الوحدة العليا والموجز الذى سبق ذكره يستخرج من إجمالى القصة ما هو ضرورى أى سلسلة الوقائع الرئيسية غير أن هناك فقرة يمكن الاستغناء عنها ذلك أنها تتناول فى القصة وقائع هامشية :

«لم يشعر بجسده «علامة على الصحة» قال لنفسه : كما لم يشعر بالجهد الذى يبذل عند السير فى الهواء يحمله . كان قريبا غير الاتجاه عند الناصية ودار حول الصالون المضاء فى منزله . يا لها من سعادة فى العودة إلى ملجئك وأن تجد أحدا نقص عليه هذه الملحمة ! وقبل أن يدلف إلى منزله رأى نصف خيال جيرانه من وراء الستارة . إنهما العجوزان لا شك أنهما هناك يتنازعان بشأن القضية ، يا لها من قضية ! إن ابنهما يعمل كطبيب وقد جمع أموالا طائلة ؛ كان هذا الطبيب على وشك الزواج بفتاة أصغر منه بعشرين عاما وعندما سأله القسَ فيما إذا كان يقبل هذه المرأة كزوجة له ردّ بنعم وفى هذه اللحظة توقف قلبه عن النبض فهل مات أعزبا أم متزوجا ؟ وهل تؤول أمواله إلى والديه المحتاجين أم إلى ما يطلق عليها الأرملة الشابة ؟ كان روبرتو لا زال يضحك بسبب هذه القضية عندما دخل المنزل و .....» .

ليلاحظ القارئ أن هذه الفقرة توجد سلاسل ثانوية سردية هى الأخرى . هذه الوحدات الفرعية السردية تتسم بأن بنيتها تماثل بنية الوحدة العليا ذى القصة كاملة . أى أن هناك حدثا يتألف من بداية ووسط ونهاية . وداخل الحدث الرئيسى – يبتعد ألبرتو عن مكان الكارثة ويغير اتجاهه ويصل إلى المنزل – هناك وحدة فرعية : قضية الوالدين الطاعنين فى السن للحصول على أموال ابنهما . هذه الوحدة الفرعية لها نهاية (من سيكون الوريث هل هى الفتاة أم الأبوين العجوزين ؟) وبالتالى تميل بنا هذه النهاية إلى أن تكون القصة مستقلة . ويتحدث المنظّرون عن مستقبل ممكن أو إن صحِ القول «مستقبلى» ويمكن لنا السير على هذا المنوال بأن نقول إنه مستقبل «قابل للسَرد» فيما يتعلق بتطوير موقف قصية الميراث . أضف إلى ما سبق هناك وحدة فرعية أخرى فى الفقرة التى نقلناها : وهى تلك التى تشير إلى الأوديسة الهوميرية حيث يرحل أوديسو من طروادة ويعود إلى إيتاكا ويمثل أمام بنيلوب Penélope هذه البنية القصصية المنقولة من الأوديسا نجد صورة طبق الأُصل لها فى عودة ألبرتو . فى الأرجنتين توازى إيتاكا والزوجة التى تقوم بحياكة الشال هى صورة لبنيلوبى التى تقوم بعملية النسج . وإذا ما زاد الأصل عن حده قلنا إن هذه الوحدة الفرعية الصغيرة يمكن أن تتحول إلى قصة فرعية ولا ينطبق ذلك على الفقرة التى ذكرناها سلفا بل يتعلق الأمر بقصص أخرى حيث نجد أحيانا أحداثا كانت جزءا من قصص معروفة لدينا أو نتذكر بشكل غير واضح أننا قرأناها . وهى أحداث تعد تنوعية لتلك القصص أو استمرارا لها . وسرعان ما نكتشف أن تلك الأحداث التى تدخل ضمن

القصة التى نقرؤها يمكن أن تُرَى بشكل موحد : قصص قصيرة فرعية ، ووحدات فرعية (أنظر ١٠ – ٦ فيما يتعلق بالتناص و ١٣ – ٨ فيما يتعلق بالقصة القصيرة : القصة الهدف Cuento Objeto و Meta Cuento .

نلاحظ على أرض الواقع أن الوحدات الفرعية السردية ما هى إلا قصص قصيرة صغيرة Micro Cuentes تنقل بنية الوحدة العليا فى أضلاعها الثلاثة الخاصة بحدث يبدأ ويستمر ثم ينتهى وكذلك تنقل مصير ذلك النوع من القصص حيث أن الحبكات الرئيسية لهذه القصص القصيرة والسلاسل الفرعية للحركات لا يمكن أن تتجاوز عددا معينا (١٠ – ٦) .

لقد استقطعتُ من قصة «موت وموت» فقرة دون أن تؤثر على الوحدة الثلاثية للحبكة الرئيسية وبينت أن كل واحدة من وحداتها الفرعية تتكون أيضًا من ثلاثة أضلاع . غير أننا لا يمكن أن نقتطع من الوحدة الفرعية أى فقرة دون التأثير على الاستمرارية القصصية . فأى حركة منفردة هى حركة سابقة على السرد ويمكن تطويرها زمنيا وتنسيقها مع أخريات غير أنه من أجل الوصول إلى تكوين وحدة لابد من سرد شىء وهذا جائز عندما ينتهى الحدث . يمكن لنا أن نتحدث عن الحركة المنفردة على أساس أنها البداية أو نظام ديناميكى ولكن ليس على أساس أنها وحدة . فهذه الأخيرة تتطلب ثلاث حركات :

الأولى – حركة الافتتاح Primer maivmiento de aperture : إما أن تكون حدثا – مثل العاصفة وسقوط الطائرة – أو سلوكا – سلوك الشخصية ، ألبرتو فى هذه الحالة – فإن هذه الحركة الأولى تبدأ طريقا له بدائل عديدة .

الثانية – حركة التطوير : تقوم بالحفاظ على الحدث وتقوم بتحويل القوة إلى فعل والإمكانية إلى واقع .

الثالثة – حركة الختام : إنتقال الأمور من الحيرة والشك إلى اليقين والأخذ بواحدة من البدائل إشارة إلى النهاية .

كل واحدة من هذه الحركات تسهم فى استمرار الحدث غير أنها إذا ما كانت منعزلة فليست لها قيمة سردية . وهذه القيمة توجد عندما تقوم بتفسير الحركات الثلاث ضمن وحدة واحدة وعندئذ تتوفر لها هذه الصفة السردية : وهى الانطلاق من نقطة معينة ثم السير وصولا إلى نقطة أخرى . وخلاصة القول أن الحركة مثلثة الأضلاع تشكل الوحدة الدنيا الفرعية السردية . والوحدة الفرعية إنما هى الحد الأدنى للسرد القصصى . أى إنها الذرة القصصية وهى عبارة مختصرة نتوجه بها إلى معشر البنيويين .

عادة ما تكون الحركات التى تشكل وحدات فرعية متسمة بالاستقلال عن حركات الوحدة الفرعية التالية ولنأخذ حالة وحدة فرعية تخبئ مفاجأة . فإذا فاجأت فذلك لأن الحدث ينتهى بطريقة مرضية فى حركة الختام . غير أن حركة الختام هذه التابعة لسلسلة فرعية أحيانا ما تكون بدورها حركة افتتاح لسلسلة أخرى. إذن فالوظيفة المزدوجة لهذه الحركة - الثالثة فى سلسلة والأولى فى سلسلة أخرى - لا تكسر الحركة الثلاثية فى كل واحدة من السلسلتين . هذه الحركة تقوم بوظيفة مزدوجة ولا شىء أكثر : إحداها للافتتاح والأخرى للختام . وفى الحقيقة نجد أن الوحدات الفرعية كثيرا ما تتواكب وتتداخل مع بعضها البعض . وبالتالى يمكن لنا أن نصف الشبكة المعقدة مهما كانت درجة التعقيد فيها وإنماط الربط بين الأجزاء المختلفة سوف تكون مدرجة فى العنوان التالى : الوحدات غير السردية .

١١ - ١٠ - الوحدات غير السردية :

القصة تحكى لنا حدثا يمكن أن نلخص حبكته . ومن هذه الحبكة يمكننا أن نستخرج الوحدة الكبرى والوحدات الصغرى . وبالإضافة إلى الحركة التى تندرج فى وحدات فرعية - والوحدات الفرعية التى تندرج فى الوحدات الكبرى هناك عناصر غير سردية . وهنا أشير إلى العقد الكثيرة البارزة فى نسيج من الأنسجة مثل أشكال الربط ، الملمح الوصفى ، الباعث دون نتيجة محددة ، وإحدى سمات الشخصية ، والمؤشرات والنقاط المفصلية والتفاصيل والتركيز والانتقال والسكون والأثر - الخ . وسوف أقوم هنا بتعداد بعضها .

١١ - ١٠ - ١ - النقاط المفصلية Articulacions :

مهمتها هى ربط القصص القصيرة فى هيكل مشترك (١١ - ٦ - ٤) وداخل أطر فردية (١١ - ٦ - ٥) إنها تقوم بالربط سواء فى دائرة قصة مستقلة أو الحبكات الفرعية أو الحلقات الرئيسية والهامشية (١١ - ٩ - ١) تقوم بربط الحركات فى كل وحدة فرعية (١١ - ٩ - ٢) ويمكننا أن نرى هذه التوصيلات المفصلية من خلال مجهر فنجدها داخل القصة القصيرة الصغيرة Microcuentes غير أننى أفضل تبيان تلك التى يمكن ملاحظتها بالعين المجردة داخل القصة القصيرة كاملة . وهى فى النهاية واحدة . وبالتالى سوف أقوم بوصف الكيفية التى يتم بها وصل بعض القصص القصيرة ببعضها لتدخل فى هيكل مشترك ، غير أن القارئ ، إذا ما أراد ، يمكن أن يستبدل فى الفقرات الثلاثة التالية كلمة «قصة قصيرة» بكلمة «الحبكة الفرعية» أو «السلسلة الرئيسية» أو «السلسلة الهامشية» أو «الحلقة الرئيسية» أو «الحلقة الفرعية» أو «الوحدات الفرعية الثلاثية» أو «الحركات» . فإذا ما رأى أن هذه الكلمات ثقيلة عليه

أمكن له أن يكتب فى كل موضع أذكر فيه كلمة «قصة قصيرة» حرف X بمقاسات معينة .

(أ) الأنماط المتسلسلة على أساس المبدأ الترتيبى (١ - ٢) :

فالتسلسل يسلك القصص الواحدة تلو الأخرى . تنتهى إحدى القصص لتبدأ الأخرى وتنتهى هذه لتبدأ الثالثة . وهى قصص تختلف فيما بينها حسب ما تسرده غير أن بناءها متشابه وبالتالى فالربط ليس عشوائيا بل توحيديا مقصودا .

(ب) الأنماط المقحمة على أساس المبدأ التبعى (١ - ٢ - ١) :

يمكن أن يكون هناك حدث بسيط أقحم بين الجزء الأول والثانى لحدث آخر بسيط ، ويمكن أن يكون الأمر عبارة عن مجموعة من القصص القصيرة ثم إقحامها فى إطار قصة قصيرة أخرى لكنها تسيطر على باقى قصص المجموعة ، إنها مثل الأراضى الواضحة الحدود فى إطار دولة ما .

ويعتمد نشاط البلاد على ثروات الأقاليم مستخدما إيّاها كوسيلة .

(جـ) الأنماط المضفّرة باستخدام التبادلية طبقا (١ - ٢ - ١ - ٢) :

هنا تبدأ القصة ثم تتوقف لتبدأ قصة أخرى ويتم وقف هذه الثانية لنبدأ بثالثة ثم نعود لمعالجة القصة الأولى مستأنفين المسار من النقطة التى انتهينا عندها وبعد ذلك نعود إلى القصة الثانية وهكذا مثل عملية السير إذ نقدم الرجل اليمنى ثم نتبعها باليسرى وهكذا حتى نصل إلى النهاية .

١١ - ١٠ - ٢ - المؤشرات :

الحدث عبارة عن سلوك الشخصيات غير أن سلوكها ترافقه أشياء أخرى وفى وسط هذه الأشياء وانطلاقا منها . وأيا كانت درجة الوات فى هذه الأشياء فإنها مؤشرات إلا أن إحداها أكثر أهمية من الأخرى إنها لا تسرد شيئا لكنها تساند السّرد . فى قصة «الذى ينتظر» للكاتب إنريكى لويس ريبول E. L. Reval نجد أن شخصا يدعى خوليو يقوم بزيارة الآنسة أورسولا غير أن الآنسة لم تصل بعد فتقوم الخادمة بمرافقته إلى الصالة . وأثناء الانتظار يتأمل خوليو التحف التى زينت بها «أورسولا» منزلها واحدة واحدة . ولسنا نعرف شيئًا عن هذه الآنسة - التى لم تظهر أبدا إلا تلك التحف التى تتحدث عنها (إنها تتحدث عنها من خلال انطباعات خوليو الشهدانى) أما فى القصص القصيرة البوليسية فنجد أن المؤشرات والدلائل تكتسب أهمية كبيرة : فقد تم زرعها على أنها مفاتيح لحل اللغز أو مؤشرات خداعية . ليست بيانات كاملة بل

مؤشرات باهتة ، وعادة ما لا يتوقف عندها القارئ غير أنه عندما يتذكرها يشعر بالرضى . يتم زرعها على طول الطريق حتى لا يشكو القارئ عندما يصل إلى النهاية بأنه كان مثار سخرية الراوى .

١١ - ١٠ - ٣ - التفخيم :

سمع خوان النداء على الباب ، تردد ثم فتح الباب يمكننا أن نزيد من البيانات فيما يتعلق بالجملة الأولى والجملة الثانية «سمع خوان النداء على الباب (بضربات قوية) تردد (نظر إلى المرآة وضع يده على ذقنه غير الحليقة وارتدى الجاكت) ثم قام بفتح الباب» الجمل المكتوبة بين الأقواس الكبيرة هى نوع من التفخيم فهى تدخل الحدث - مثل كل شىء يدخل فى حدث القصة - غير أنها غير سردية إذا ما كانت هامشية . ويمكن التأكد من ذلك بأننا إذا ما حذفناها فى الحالة التى أمامنا لا يعترى السرد أى تغيير . والقصة القصيرة فيها كل تفخيم والمثل الذى سقناه بسيط للغاية . أما المثال الأكثر تعبيرا عما نقول يمكن لنا أن نبرز فيه النقاط المفخّمة من خلال الأقواس ووسائل أخرى مثل : التراكيب الأفعال والتوازى اللغوى والتقليل والحوادث والحديث عن الواقع المناخى والجغرافى والتكرار من أجل إبراز دلالة القصة ... إلخ . ويمكن أن ندخل فى هذا المقام الكثير من العناصر التى ذكرتها فى (١٠ - ٨) . هذه النقاط لا تحل مشكلة أو ترضى حالة ترقب بل إنها وحدات غير أنها غير سردية .

١١ - ١٠ - ٤ - الانتقالية Transicrénes :

يمكن أن يستخدم «التفخيم» الذى أشرنا إليه فى وضع ملامح الشخصيات فى مشاهد موجزة جدا لدرجة لا يحدث معها أى تقدم فى الحدث ، وفى هذا المقام نجد أن الراوى يعمل كأنه يقوم بإصلاح لوح معدنى أو لإصلاح قطع فى جلد ويقوم بهذه المهمة بطريقة رأسية بأن يرفع قطعا ويهبط بها . أما الآن فمن خلال «الانتقالية» نراه - الراوى - يعمل بطريقة أفقية فيقوم بالوصل ويستمر وفى هذه الحالة يحرك الحدث إلا أن هذه الانتقالات لا تنتهى إلى نقطة محددة رغم أنها بشكل جزءا من سلسلة الوقائع وبالتالى ليست لها مهمة سردية . وعندما يسير الحدث فإن «الانتقالية» تساعد على وحدة النص باستخدام الكبارى المعلقة التى تربط بين شاطئ وآخر . إنها جمل لا تسرد شيئًا إلا ما تسرده الفراغات التى تترك فى الصفحة أو النقاط المتوالية . فعلى سبيل المثال هناك عبارة «وبعد ساعتين دخل العشيقان مخدعهما ....» نجد أنها تلتها نقاط ثم بعد ذلك بدأت فقرة جديدة كل ذلك يساعد القارئ على ملء الفراغات هذه من خياله الجنسى وهى عملية انتقالية كتابية لها دلالتها .

١١ - ١٠ - ٥ - الاستطرادات :

عادة ما تجلب الاستطرادات مواد جديدة إلى دائرة القصة هذه المواد قد تخدم كنقيض للإبراز إلا أن الذى نعرض له هنا غير سردى . إنه استطراد مقصود مثل ذلك الذى يظهر فى قصة هنرى فيلدنج H. Fielding بعنوان «جوزيف أندراوس» فهو يقوم بوصف مشاجرة لكنه سرعان ما يبدأ فعلا يوضع له هذا العنوان «أدخل هذا الفصل بغية إبطاء الحدث» . إننى أجهل ما إذا كان أدولفو بيوى كاسارس A. Bioy Casares يريد أن يؤخر مسار الحدث عن عمد لكن المؤكد هو أنه يغرق نفسه فى الاستطرادات التى قد تسهم فى إلقاء فريد من الضوء على الشخصيات إلا أنها تخفى مسار الحبكات الذكية لتلك الشخصيات .

١٢ - المحتويات المستخلصة :

الموضوع Tematologia

١٢ - ١ تقديم :

عندما يتحدث الناس عن الأدب فعادةً ما يذكرون « المضمون » و « الشكل » وهم بذلك يرددون صدى أصوات قديمة فى تاريخ البلاغة دون أن يدروا . فالبلاغيون سابقا كانوا يستخدمون مصطلحى المضمون والشكل لأغراض تعليمية . والناس عندما يتحدثون يستخدمون أيضا هذين المصطلحين فمن خلالهما يستطيعون أن ينقلوا ملاحظاتهم حول ما تسرده إحدى القصص (المحتوى) وحول كيفية السرد (الشكل) غير أنه علينا ألا نخلط بين البلاغة التى تقدم لنا عددا كبيرا من المصطلحات التجريبية) وبين الحوار (فهو من العادات المتحضّرة إلا أنه يتسم بالتلقائية) ولا مع علم الجمال (Estéticc) الذى هو علم فلسفى بحت) وعلم الجمال الذى يعنى بالعملية الإبداعية للفنان والوحدة العميقة لعمله الفنى نجده يرفض أى فصل بين المضمون والشكل .

فلنرفضه نحن أيضا . فهو خطأ محض إلا أنه خطأ إنسانى نتفهمه جيدا وإذا ما استطعنا تحجيمه فلن يحدث عنه أى أذى . وحتى يتم التصحيح لابد من العودة للأصول وكيف ولدت هاتين المقولتين . إنها تولد من خلال الطريقة التى نكوّن أو نشكل بها مفاهيم فى كل مرة نفكّر فيها بطريقة منطقية فنحن نستخلص ملاحظات من الواقع يكون لها قاسم مشترك حتى ولو كان هذا الواقع هو الخاص بمملكة الحيوان ، فإذا ما كان القاسم المشترك الذى نلاحظه فى بعض الحيوانات هو وجود أعمدة فقارية فإنه يتشكل لدينا مفهوم أو مضمون « الفقاريات » وفى الوقت نفسه نجد أن الحيوانات التى لا ينطبق عليها هذا القاسم المشترك تدخل هى الأخرى فى دائرة قاسم مشترك مضاد للسابق « اللافقاريات » فالفأر لا يدخل فى تضاد مع نجوم البحر - إذ يمكن أن نفكر أن كلاهما ينتميان إلى نفس النوع البيولوجى - غير أن كلمة فقاريات هى مضادة لـ اللافقاريات ومن هنا تظهر ما معا المقابلات الكاذبة : المادة والروح ، الوجود والعدم ، الروح والجسد ، الحرية والحاجة ، المطلق والنسبى .. إلخ والخطأ الذى نحن

بصدده فيما يتعلق بالتضاد بين الشكل والمضمون هو نوع من الخلط بين كيان القصة وكيفية معرفتها . فالقصة هى كيان لا ينقسم غير أننا نعرفها من خلال معرفة أجزائها .

١٢ - ٢ شكل المحتوى ومحتوى الشكل :

فى ١٠ - ٤ حافظت على وحدة الحدث - الحبكة . وفى ١١ - ٤ عندما قمت بدراسة العلاقات الداخلية لأجزاء الحبكة أشرت إلى أن هدفى ليس فصل العناصر بل التفكير فيها فقط كل على حده . وها أنا الآن وبحذر شديد أقوم باستخلاص مفاهيم « المحتوى » و « الشكل » من القصة القصيرة .

الحدث والحبكة هما نفس الشىء (١٠ - ٤) والذى يقومون بتعريف الحدث على أنه المضمون والحبكة على أنها الشكل لا يفعلون شيئا إلا إضافة مصطلحات متقابلة تقابلا غير حقيقى وهى : الشكل والمضمون . فمن خلال الوحدة التى لا تنفك عراها فى قصة قصيرة نجد أن المحتوى يظهر مع الشكل فالحدس هو تعبير وهذا الأخير هو المضمون والشكل معا . التعبير - لنقل أنه القصة القصيرة - هو خلاصة فنية حيث نجد المحتوى مُشَكَّلا والشكل ملىء بالمحتوى . الإحساس هو إحساس متجسد والتجسد هو جسد نشعر به . وعندما يتأمل الكاتب نفسه يتصور أن محتوى مشاعرة ينصب فى شكل صورة وبدون المشاعر يكون الشكل فارغا أى أنه غير موجود والقصة القصيرة تعطينا ، ليس إجمالى المضمون السكون من الانطباعات بالاضافة إلى الشكل المستحيل بل حسا أى إنطباعات تأملها عقل يعرفها جيدا فى صورتها المتفردة . ويمكن لنا أن نتحدث عن مضمون وشكل لإحدى القصص القصيرة إلا أن هذين المصطلحين لا ينسبان إذن إلى علم الجمال المحدد والحى . ذلك أن التمييز بين الشكل والمضمون إنما هو عملية منطقية تخرج عن نطاق الأدب .

١٢ - ٣ فصل المضمون عن الشكل :

فى إطار عقلى ومن خلال عملية منطقية نقوم باستخلاص المضمون والمحتوى من قصة معينة . وبعد هذه العملية يعقد كل من الشكل والمضمون أية قيمة جمالية . ذلك أن منطقنا قد انتزعهما من الفن وبذلك أصبحا هدف لدراسة تتسم بالعملية ولا تتسم بالمتعة ؛ إننا نستمتع بقصة إذا ما تعمقنا فيها بل وأقمنا داخلها بحب أثناء عملية القراءة وبذلك نعيش شكل المحتوى ومحتوى الشكل والقارىء الجيد هو الذى يسير فى اتجاه المركز أما القارىء غير الجيد فهو الذى يسير عكس الاتجاه السابق إذ بعد أن دخل إحدى القصص هرب منها وقد سرق الشكل (وفى هذه الحالة يقلل من قيمة المضمون) أو بسرق المضمون (وهنا يقلل من أهمية الشكل) .

وفى الفصل التالى سوف أقتفى أثر القارئ الذى يسرق الشكل من القصة . أما فى هذا الفصل فإننى سوف أتعقب عن كثب خطوات ذلك القارىء الذى يسرق المضمون - وقبل ذلك علىّ اختيار المصطلحات المناسبة لأصف المواد التى استخلصها اللص من القصة أى المواد التى تدخل فى مفهوم « المحتوى » .

١٢ - ٤ كلمات أكثر من المفاهيم :

يمكننا أن نستخرج من القصص الكثير من المحتويات فكل قارئ يستخلص من المادة التى يقرؤها ما يهمه . وحتى عندما نفترض أن أكثر من قارىء قام باستخلاص مواد مشابهة للآخرين فإنهم عندما يصنعون ما يستخلصونه فى جمل فهم يستخدمون مصطلحات مختلفة منها . هاهو حدهم يشير إلى مفهوم معين على أنه « Tema الموضوع » وهذا آخر يطلق لفظة asunto وآخر Motivo وآخر يقول Leitmotiv وآخر يقول Topico كل ذلك أمر طبيعى ففى كل لغة يوجد مخزن كبير المصطلحات وعلى الدارسين أن يختاروا منها ماهو مناسب . والملاحظ أن العديد من تلك المصطلحات هى مترادفات أما الآخرى فتفتقر إلى دلالة ثابتة وتؤدى للخطأ . وهناك منها مايدور فى فلك أكاديمية أو مدرسة أو ميولا شخصية . ومن غير المجدى الاعتماد على القواميس الأدبية مهما كانت قيمتها أو الرجوع إلى التعريفات التى أفضل المتخصصين أو استخدام التعبيرات التى ترد فى التحليلات الأدبية الممتازة . ولو كان هناك مؤتمر دولى لكبار المتخصصين ثم قررّ العمل على إستخدام لغة نقدية موحدة - وهذه مهمة مستحيلة - وقررنا نحن إستخدام هذه اللغة النقدية - وهو اتفاق مستحيل - فإن الاستخدام الشخصى لكل هذه المصطلحات فى غمار ظروف الحياة المتغيرة وعلى طول بضع سنين سيؤدى إلى عدم استخدام هذه اللغة . وتزداد المشكلة تعقيدا من خلال الترجمات . فأيا كانت درجة العالمية فى المصطلح يأخذ دلالات إضافية ذات طابع محلى وعندما ينتقل من أمّة إلى أخرى فإنه لايؤدى نفس المعنى فى السياق الجديد . كذلك إذا ما كان هناك مصطلح تم نقله بحذاً قيده إلى لغة أخرى وأصبح جزءا من هذه اللغة فحتى يمكن فهمه لابد من وضع تعريفات خاصة له .

والمصطلحات القابلة للاستخدام فى اللغة الأسبانية كثيرة : المحتوى والموضوع والجوهر والمادة والأساس والفكرة والنظرية والمغزى والباعث والقاعدة والميدان والبرنامج والتفاصيل والمكان المشترك والشعار والمادة الأولية والمواقف الأساسية والنقطة والنظام والقطعة النسجية والفكرة الثابتة ... إلخ . ولما كانت تتوافر المصطلحات بشكل يزيد عن المفاهيم ينبغى أن نختار مصطلحا واحدا لكل مفهوم نستخلصه والأبقاء عليه طوال الحديث . لكن أى مقياس نستخدمه فى الاختيار ؟ هل

نستخدم المقياس الصرفى ؟ أو هل نستخدم مقياس شيوع استخدامه ؟ أو مقياس مدرسة نقدية أدبية ؟ وأيا كان المقياس الذى نستخدمه فإن الأختيار هنا هو إختيار إصطلاحى . وعندما تتم هذه الخطوة - الأختيار - يجب أن يبتعد المفهوم الأصطلاحى : أى أن اللفظة يجب أن تستخدم بنفس المفهوم الذى إتفق عليه . وللأسف لاتحدث الأمور بهذا الشكل ذلك أن النقاد يناقض بعضهم بعضا وما هو أسوأ من ذلك يدخل بعضهم فى تناقض مع نفسه . ولندخل ميدان المعركة الدائرة حول المصطلح والتعريف .

١٢ - ٥ : الموضوع . والباعث و Tópico , leitmotiv

يرى إرنست رويرت كورتيوس E. R. Curtius أن الـ Tópices - الموضوعات - التى قام بإدراجها فى كتاب « الأدب الأوربى والعصر الوسيط اللاتينى ١٩٤٨ تعنى أماكن عامة موروثة من التراث الأدبى على مدى العصور وهى توضع فى أساس العمل - إذن فهذه Tópica تنبع من التاريخ : الشموخ أمام حتمية الموت واستدعاء الطبيعة ، والعالم المقلوب والكتاب كرمز وصفة التواضع ، والطفل العجوز كمثال إنسانى والتبرع بعمل لله والمشهد الطبيعى الطيب ...

ويعرف لور رجلان Lord Raglan - فى THE HERO (١٩٣٦) - الـ Motivos بأنها عناصر يتأتى عنها موضوع عندما يتجمع . فموضوع البطل يضم تحته حوالى اثنتين وعشرين Motivo (الأصل الغامض والمنفى والعودة ...) وفى أوديت Edipo إحدى وعشرين نقطة ، أما موضوع روبين هود فيأتى فى المركز الثانى إذ يضم ثلاثة عشر أزمة أو Motivo وترى إليزابيث فرنزل Elisabeth Frengel فى كتابها Stof - Motiv - und Symbolforschung (١٩٦٣) أن الموضوعات تعتبر المادة الأولية التى يستخدمها المؤلفون فى إعداد مادتهم وهكذا نرى أن الـ Motivos ماهى إلا مواقف أساسية جسّدها الكُتّاب فى اللحظة التى أخذوا يسردون فيها : فالوفاء والحب والموت ما هى إلا موضوعات مجردة ليست لها قيمة قصصية . أما القرين والرجل بين إمرأتين واليهودى التائه فهى موضوعات ذات وحدة قصصية تقوم بلمس وتر واحد فى السيمفونية الكاملة للحبكة . إذن والـ Motivo هو مكوّن أساس للحبكة وقابل للتطور . وتوالى الـ Motivos يكون الحبكة ومنها ، هو مركزى (الذى يصنع الإطار) ومنها هو هامش (حشو) والـ Motivos هى ملكية عامة أما الحبكة فهى الأستخدام الفردى لهذه الملكية العامة .

أما فولفانج قيصر Wolfang Kayser ففى كتابة تحليل وتفسير العمل الأدبى ١٩٤٨ يعرّف كلمة « موضوع » Asunto (der Staff) بأنه الشىء الذى لم يخترعه

المؤلف بل أخذه من تراث بعيد عن عمله ثم أقلمه على الوضع الجديد . أما "Motivo "
فتعنى الباعث على حدث معين والفرق بين الأثنين أن الـ الموضوع Asunto ثابت فى
الزمان والمكان أما الـ Motivo الباعث فهو وحدة قصصية صغرى تظهر فى أكثر من
عمل . وسوف أقدّم مثالا على ذلك . موضوع Cendillán لـ بيرالت Perrault عبارة
عن فتاة تدعى / ثينيثيتا Cenicenta عاملتها زوجة أبيها معاملة قاسية فكان عليها
أن تنظف المنزل بينما باقى أخواتها يعشن فى رغد وراحة وفى يوم من الأيام هيأ لها
أحد الشياطين حضور حفلة راقصة دعا إليها أمير . فأحبها الأمير ... نجد هنا أن
أحد البواعث Motivos - تفقد البطلة حذاءها فيبحث الأمير عن صاحبته ويجدها فى
النهاية - هو موقف تقليدى فى تاريخ الأدب على مرّ العصور وفى مختلف اللغات - .
و leitmotivo ما هو إلا باعث Motivo . مسيطر ورئيس ويؤدى إلى ترابط العمل
بتكراره ويمكن أن يشمل باقىَ أعمال أحد الكتاب - أما Tópico, فهو مكان عام :
ويقوم المؤلف ببحث الكلمة على مستويين أحدها التقليد الخاص بالكلاشيهات الثابتة
وهياكل التفكير والصور التى تم تحويرها وكذلك فى تقاليد أنماط التعبير .

إما إبوجير هـ . فالك E.H. Falk فله كتاب بعنوان : Types of thematic
noture and function of motifs in Gide, Camus , and (١٩٦٧ Stauctunes
Satre وفيه نقرأ أن مصطلح " Tevc " موضوع - يكن إطلاقه سواء على الـ
Tópico الذى يبرز السمات الهامة فى المواد الخاصة باحدى القصص ، وكذلك يطلق
على الأفكار التى تخرج من الـ Motivos . والموضوع Tema بمعنى Tópico يمكن
أن يكون ذلك النوع من الأبطال (بوظيفته ودينه ووضعه الإجتماعى) وصفاته
الأساسية (مغامر ، عاطفى ، بخيل) أو واقعة هامة (حرب ، جريمة ، مؤامرة ، حب
من جايف واحد ، الصراع بين الأخوة ،) أو مواقف ترتبط بشخصية معروفة
(أوديب والدون فوان وفاوسق) أما الـ Tema على أساس أنه فكرة إستخرجت من
عناصر النص فيضم أحداث وأحكاما وحالات مزاجية وتصرفات محددة ومسارح
أحداث ذات مغذى خاص . والفارق بين صنفى الموضوعات هو التالى : أن الموضوع
بمعنى Tópico يشير إلى مواد ولا يتعرض للنص الأدبى الذى يظهر فيه : إذن فهناك
تصنيف لهذه المواد مع بعض التعميمات التى إستخرجت من الـ Motivos . أما
الموضوع الذى يخرج من الـ Motivos . والذى تسيطر عليه هذه فما هو إلا فكرة
داخلة فى كلمات النص . ويمكن أن تدخل الموضوعات Temas فى وفاق مع بعضها
سواء عن طريق التشابه أو التنافر : إذاً فهى موضوعات مترابطة مأخوذة عن
Motivos مكونة لها M. Campanentes . ووظيفة leitmotivo هى جذب إنتباه
القارئ للبواعث Mativo التى تشكل الموضوع وملمحه الرئيس هو التكرار وبفضل

هذا تتأكد العلاقة بين الموضوعات . ويقوم Falk بترتيب أنواع مختلفة من الـ Leitmativ بدءا بأكثرها بساطة وهو Repetitious بمعنى النعت أو اليافطة . والتصنيف عن طريق التكرار - من خلال إشارة أو كلمات أو جملة - يزيد من تفخيم أحد الملامح الأساسية فى الشخصية وسوف أذكر بعض الأمثلة من أعمالى . فالابتسامة هى الـ leitmotiv فى قصة « ثلاث إبتسامات ، إبتسامة » B . أو فى قصة « مستقر فى البرازيل » B هناك إشارة إلى « رجل ذى عينين زرقاوين » . وتعبير linking phrase يعنى الجملة المكررة - أو مشابهة لها - التى تقوم بمهمة ربط المواقف التى قد يراها القارئ الساهى غير مترابطة . والترابط هنا هو التشابه أو التضاد . وفى قصتى « أو بيديو حكى الأمر بطريقة أخرى » نجد أن البطلة التى أسكرتها الخمر تقوم باللف والدوران حول فشلها كزوجة وكشاعرة وفى كل مرة تفكر فيها فى هؤلاء الذى هدموا حياتها تلجأ إلى جمل متشابهة تتعلق بالقمر وديانا وأبو للو وأورفيو Ewidice .. ومصطلح linlting image بمعنى ربط المواقف غير المترابطة ظاهريا لا يتم من خلال الجمل بل من خلال الصور المرئية للأشياء التى تذهب لتعود مرات حتى تشد الانتباه نحو بعض العلاقات . وقصة « الرحلة » تبدأ بصور Ligarrága - terrón ليتراجا « خلق الله هذا الفتى من تراب سانتياجو دل إستيرو : لا لون له ، مثبط العزيمة صغير الحجم ملامحه حجرية غير أن جوهره لين وشديد الحساسية » وإبتداء من هذه العبارة نلاحظ تكرار صوره الربط « لحم من تراب » و « مياه داكنه على الأرض الجافة فى سانتياجو دل إستيرو « و » ليثراجا كأن أحد عروق أرض هذه البلدة صامت ومتواضع نبت فى البرازيل وقد أخذه بطغيان خضرة النباتات والجروح الحمراء التى أحدثتها الأمطار الرعدية فى الأرض » وتنتهى القصة فى المشهد الذى يعرق فيه البطل ، بنفس الجملة الأولى « وأخذت اللحوم تنوب فى البحر كأنها الطمى .

هناك تعريفات أخرى . انظر كلمة Matif (التى وضع تودوروف تعريفاً لها) فى القاموس الموسوعى لعلوم اللغة باريس ١٩٧٣) الباعث (motivo) هو فى إطار الجملة ، الوحدة الدنيا للمادة الخاصة بالموضوع . ومنها ما هو دينا ميكى يحدث تأثيرا فى الموقف ومنها ما هو ثابت لا ينتج عنه أى تغيير . وهناك Motivos تترابط فيما بينها وبالتالى لا يمكن إغفاله فى الموجز وإلا فقد تأثر المدلول الأساسى للقصة وهناك منها ماهو حر ولا يؤثر إغفالها على المسار المنطقى للأحداث والباعث Motivo هو أحد مكونات الموضوع Temo ويختلفان فى درجة التجردّ : فالأول أكثر تحديدا من الثانى . وعندما يتكرر الأول أكثر من مرة ويقوم بدور محدد نعتبره leitmotiv وعندما تشكل هذه البواعث Motivos كيانا ثابتا وتتكرر ليس فقط فى عمل أدبى متميز

بل على طول التاريخ الأدبى فإننا نطلق عليه Tópico ومجرد ملاحظة الـ Motivos والـ Topicos لا تؤدى بنا إلى الموضوع . فالذى يؤدى إلى هذا الأخير هو تحليل إجمالى النص والتأمل بشأن دلالته الأكثر شيوعاً .

يقوم بعض الأساتذة يفسرون تفسيرا خاطئا الفكرة القائلة بأن الموضوع Temo هو جماع البواعث Motivos ويقومون بتدريس عمليات حسابية داخل القاعات مثل العملية التالية : يوجد فى هذه القصة القصيرة عضو مجلس شيوخ وعاشق وراهب كل منهم تجاوز حدود سلطاته فى الميدان المخصص له . نجد لدينا بواعث ثلاثة : « السلطة فـى الشئون الدينية تفسد » وبجمع هـذه الثلاثة نجد أمـامنا مـوضوع القصة وهـو « السلطة تفسد .... » .

١٢ – ٦ نقد التعريفات السابقة :

قمت باختيار عدد قليل من النقاد : وأظن أن التعريفات التى وضعوها كافية للوفاء بالغرض الذى ذكرتها من أجله ألا وهو تحديد ووضع أساس لموقفى .

إننى أميّز بين الحبكة – تلك التى قمت بدراستها فى ١٠ ، ١١ – وبين المحتوى الذى نستخلصه من الحبكة . ومما لا شك فيه أن هناك صلات بين الحبكة (بنية من الأجزاء التى يتضمنّها القصة ، والمحتوى المضمون – (الذى نقوم بصيده باستخدام شبكة المفاهيم (الموضوع ، والـ Motivo والـ leitmotiv والـ tópico) غير أن بنية الحبكة توجد فى النصٍ ونحن نعرفها جماليا . على العكس من ذلك نجد شبكة المفاهيم فى رؤسنا ونفكر فيها بطريقة منطقية . فتحركات الخدث المروى التى كانت تَعج بالحياة فى محيطها الطبيعى تحولت فى البيئة الجديدة – الميدان العقلى للناقد – إلى Motivo (١١ – ٩– ٢) وهذا هو الفارق بين السمك حيا والسمك ميتا . ويمكن أن نقول نفس الشىء عن الفكرة التى كانت ديناميكية لدى الراوى وتحولت عند الناقد إلى موضوع لا حياة فيه . والانتقال من المتعة الجمالية التى تحدثها القصة إلى تحليلها يقتضى التباعد وتغيير المنظور . فإذا ما كنا قبل ذلك ننظر بقلبنا الحىّ كيف كان مسار الحدث من البداية حتى النهاية فإننا الآن بعد أن تهدأ إنفعالاتنا نقلب الدلالات المستخلصة بين أيدينا .

إن الوسائل التى يستخدمها الذكاء فى استخراج محتوى موضوع معين تختلف من ناقد إلى آخر وذلك حسب ميوله الفكرية والفلسفية . ومن المستحيل وصف هذه الوسائل وأكثر من هذا استحالة القيام بوضع مسميات فنية لها فالناقد يصطاد بيده وآخر يصطاد مستخدما السنارة وآخر يستخدم الشبكة ورابع يستخدم الخطاف وخامس يسخدم الديناميت . ويمكن ممارسة الصيد من على الشاطىء أو فى الأعماق ؛

يمكن اصطياد سمكة صغيرة أو حوتاً ضخما وأحيانا ما لا يتم صيد شيء بل يظن المرء أنه يصطاد وهو يحلم بأحياء مائية لا توجد .

الأمر الأكثر عقلانية عندى هو الإذعان للفكرة القائلة بأن البحث الخارجى لمضمون قصة قصيرة ليست له نفس قيمة التحليل الجوهرى للحبكة . إنهما مهمتان مختلفتان ولا يجب الخلط فيما بينهما . وعندما نكون قد أذعنّا لمهة أن نصطاد من القصة كل ما يمكننا صيده علينا أن نفكر فى المنهج الذى نستخدمه . تخطر لى فكرة تقول بأن المنهج الجيد هو البحث عن المضمون الأكثر إلتصاقاً بالنص والأكثر بروزا دون أن نرهق أنفسنا كثيرا بقضايا المصطلحات . فهذه المصطلحات الموضوع ، والباعث و leitmotiv و tópico لا تشير إلى القصة وإنما تشير إلى الأدوات التى يستخدمها الناقد .

١٢ - ٧ Tematologia

مشهورة هى كلمة موضوع Temo فى كل مكان فى العالم وإستخدامها شائع ومريحة لدرجة أننى سوف أستخدمها ، وهى المصطلح الذى نُحِت منه الأسم الذى يطلق على فرع هام من فروع علم الأدب هو : Tematologia .

ويقوم المتخصصون فى هذا الفرع الذين يطلق عليهم Tematologes O Tematistas ببحث كل المواد التى يمكن استخلاصها من المحتوى الأدبى . ففى مقال لهارى ليفن Harry levin بعنوان الباعث Motif – قاموس تاريخ الأفكار (الجزء الثالث – نيويورك ١٩٧٣) نجده يشير أولا للتعريفات السابقة ثم يختتم قائلاً من الحكمة الإبقاء على مصطلح Motivo لاستخدامه فى أمور محدده ، وإستخدام « الموضوع Temo كمفهوم عام وكأنه عنوان للعمل النقدى » انظر أيضا مقاله Temátic an criticism المنشــــور فى - Harvard University Press 1972) Grounds for Comparison وبناء على ما سبق أن وعدت به سوف أرتب ملاحظاتى بشأن المضمون بادئا بالتجريدات القريبة من القصة القصيرة ومثتها بالأكثر بعدا عنها . فالأولى لم تنفصل بشكل نهائى فهى تحتفظ من القصة بشيء محدد وحىّ أى أنها لا تفكك القصة لتجعلها غير معروفة . أما التجريدات الأكثر بعدا فقد فقدت الشبه الجسدى مع النموذج المدروس ويصل بنا الأمر أحيانا إلى الخروج من القصة وتقوم بتصنيفه بجنس أو نوع ما : القصة البوليسية ، القصة الخيالية .. إلخ .

١٢ - ٨ : الموجز :

الموضوع الأول الذى تستخرجه يشبه القصة القصيرة إلى حد بعيد فهو لصيق بها لدرجة أن البعض لا يرى أنه الموضوع . إننى أتحدث عن الموجز . فإذا كان هناك

تلخيص جيد للقصة يظهر الموضوع بوضوح . وقد أشرت سلفا إلى الفارق بين الملخص والحبكة) ١٠ - ٦) وأريد الآن تحديد الأمور بمزيد من نقاط الاختلاف . وأولاها وأكثرها بداهة هى النقطة التالية : القصة القصيرة هى عمل لغوى محدد ونهائى تمت كتابتها بالكلمات مثلها فى ذلك مثل القصيدة وولدت فى كلمات . ومجرد تغيير كلمة واحدة هو إحداث خلل بها . إذن فالموجز هو ترجمة وهو اللغويات الصامتة وهو الاخلال بالقصة . غير أنه يقوم بخدمة هدف عملى هو إختصار ما ترويه القصة بلغة شعرية إلى لغة منطقية . ويعمل المنطق هنا كأنه ممرضة تقوم بالتوليد غير أنها ممرضة سيئة إذ تستخرج من القصة هيكلا عظميا . فكل من القائم بوضع الموجز والقارىء له يقفان خارج القصة ومكانهما إعلامى وليس جماليا .

إذا ما كان هناك موجز جيد الإعداد ففيه وفاء للقصة : أى أن الحدث فى القصة لا يعتريه تغيير عند نقله إلى الموجز ويحافظ على تفرّد الرسالة « أنه موجز للوقائع الأكثر أهمية فى الحدث . ويأتى وضع ملامح الشخصيات والوصف وتأملات الراوى والحوار .. إلى لتحتل كلها السطور الأولى فى المحتوى . وهذا ما حاولت القيام به فى « الحكايات الأولى فى العالم » ١٩٧٧ .

يتسم ترتيب الموجز بالمنطقية وبالتالى لا يلزم أن يرتبط بترتيب السرد الذى عادة ما يدخل تعديلا على السلسلة الزمنية للأحداث . ومما لا شك فيه أن الموجز مفيد تربويا وكذلك من الناحية النقدية ذلك أن وجوده فى حد ذاته يقترض وجود تفسير غير أن هذه المادة التى أعيد تنظيمها منطقيا لا توجد فى القصة إنها تجريد . هناك فرق بين التكوين الفنى للقصة كما يظهر خلال القراءة وبين الترتيب المنطقى المتسلسل زمنيا للمادة الخام التى نستخلصها من هذه البنية الفنية . يقوم المؤلف بتقديم الوقائع بطريقته هو مستخدما أسلوبه أما الذى يقوم بوضع الموجز فلا يحترم هذه الطريقة الفريدة فى السرد : إذ يختار نمطا غير شخصى كأن الوقائع تنسب أكثر إلى عالم الواقع أكثر من عالم الفن .

قام الكثير من المؤلفين بوضع فروق بين الحبكة والموجز غير أنهم استخدموا مصطلحات مختلفة .

وإذا ما أراد القارىء المزيد فليقرأ الملحقات حيث سيجد تعريف بعض المصطلحات المتضادة مثل Fabula Trama - argunato , Sujet والشىء الهام ليس المصطلح الذى يستخدم بل مراقبة الظاهرة : أى ملاحظة أن المؤلف روى القصة القصيرة بطريقة فريدة إلا أن القائم بوضع الموجز يمكن أن يسرده بأكثر من طريقة والقارىء لقصة يتمتع بكيفية سردها أما القارىء للموجز فيدرك ماهيته . والكيف مختلف عن ماذا ؟

١٢ - ٩ : الموضوعات :

الموجز هو الموضوع الأول الذى نستخرجه : إذ يختصر ويوازى الحبكة لكنه لا ينفصل عنها بالكامل . وفى عملية منطقية ثانية تستخرج نوعا آخر من الموضوعات التى تظهر أمامنا وهى تلك التى تجعل من الممكن القيام بتفسير فلسفى لقصة قصيرة . وتضطرنا هذه الموضوعات إلى إلقاء نظرتين : فعلينا أن نقوم بفحص القصة جيدا ثم نباعد أعيننا وننظر بعيدا إلى عالم الأفكار . إننا ننظر إلى القصة القصيرة لنتأكد أن الموضوعات التى أخذنا نفكر فيها عندما كنا نقرأ القصة - الطموح والمخادع الذى غرر به وشخصية إبراهيم وإسحاق والله ويسوع إلى - كان النص ينوه عنها ولم تنبع من مخيلتنا نحن نعرف أن الراوى يقوم بتحليل كل شىء حتى الحدث العارض غير ذى الأهمية مستخدما فى هذا مفهومه الشخصى عن العالم ، لكننا نشعر بمزيد من الأطمئنان عندما يؤكد لنا المفهوم الذى خرجنا به من القصة . إنه بفعل ذلك عندما يؤكد على فكرة من خلال حكم قاطع أو أن يضع الفكرة على لسان إحدى الشخصيات . وأحيانا ما تظهر الفكرة متناثرة هنا وهنا فقطرة هنا وقطره هناك ويمكن أن تكون أسماء الشخصيات أحد المفاتيح فى القصة إذا ما كانت رمزية . وأحيانا ما تكون الفكرة فى العنوان مثل « قصص الحب والجنون والموت » للكاتب أوراثيو كيروجا Horacio Quirogo . يجب أن ننظر إلى القصة جيدا . كما يجب أن نلقى نظرة على عالم الأفكار للتعرف على أفكار القصة . ففى قصص بورخيس Borges نرى صدى أفكار متشائمة ومثالية . الموضوع الأساس لبورخيس هو نفسه الذى كان لشو بنهور « العالم كإرادة وتمثيل » . وعندما نقوم بدراسة الموضوعات فنهمل الحبكات ورسم سمات الشخصية والوصف ومسرح الأحداث والجدار ونركز جهودنا على العلاقة القائمة بين « الرسالة » التى نستخلصها من القصة القصيرة وما تقوله الفلسفات الجارية . والصلة بين النص الأدبى والسياق الثقافى يعطى للقصة القصيرة دلالتها وبمقولة أخرى فإن معنى القصة يتضح عندما تقوم الشخصيات من خلال تحركاتها بالإيحاء بأفكار عامة . إلا أنه يجب أن يكون معلوما أن مهمة القصة ليست جمع الأفكار بل حفز القارئ على إتخاذ موقف إزاء الأفكار .

هناك موضوعات أخرى ترتبط أيضا بالنص : إنها موضوعات جزئية وغير كاملة وصغرى وهامشية وتكميلية وغير أساسية . وهناك أخرى تشير إلى مغزى القصة من أول وهلة وهى الموضوعات الكلية . وسوف أدرسها بهذا الترتيب .

١٢ - ١٠ الموضوعات الجزئية :

ها هى هناك نراها رأى العين كأنها سيارات المدينة أو كأنها شاحنات فى أحد

الموانىء أو كأنها قاطرات تسير فى الحقول إنها ماكينات فى نظام للنقل . تقوم قوتها بأداء وظائف الدفع أو الجر . فهى تدفع الأحداث أو تجرها ويستفيد الموضوع الكلى من هذه السيارات الجاهزة ليقوم بعملية الرحيل . وسوف نرى أن الموضوع الكلى يمكن أن يكون جديدا ، إما الموضوعات الجزئية فهى قديمة واستخدمت مرات عديدة . يتكون كلا الموضوعين من أحداث عارضة غير أنه يدخل فى المفهوم الذى نكوّنه عن « الموضوع الجزئى » الذكريات الخاصة بالأحداث العارضة التى نقرؤها فى الأدب العالمى . وعندما نجردها من العناق المتغيرة - الزمان والمكان والشخصيات والحرف والحديث إلخ ... نكتشف وجود بعض الخيوط الاستمرارية منها : الطفل الذى تركه والداه يتحول إلى بطل قومى . والبخيل الذى يجد العقاب الرادع ، والرحيل إلى جزيرة مسحورة وزواج العجوز بالأميرة ، وعقوق الإبن والفردوس المفقود . والتحالف مع الشيطان والقرين ومثلث الشهوة وألف خيط آخر وأكثر مما يقوم بتصنيفه الأدب المقارن . إنها موضوعات - أو بواعث Motives أو Leitmotivos أو Tópices أو أى مسمى آخر نضعه لها - تقع فى نقطة وسط بين التراث والاختراع ذلك أن الراوى يدخل عليها التجديد رغم أنه استقاها من الماضى . وهناك موضوعات خاصة بقصص الجنيات تم نقلها بطريق المشافهة عبر العصور يمكن التعرف عليها من خلال قصص يُستهدف أن تكون طبيعية . وعلى أى الأحوال فإن هذه الموضوعات تخرج من القصة لتذكر بشىء كنا نعرفه . إنها بمثابة الأماكن العامة فى التراث الأدبى . ومعنى مكان عام هو إستخدامها كثيرا وكذلك لأنه فيها تتركز معتقدات شعوب بأكملها . والمكان العام كان فى رأس الراوى وأخرجه من هناك وقام يعا عنه فينا . أما الآن فنحن معشر القراء والنقاد سوف تستخرج من العمل الفنى هذا المكان العام وتستخدمه كمفتاح ليس فقط لفهم ما نقرؤه بل لما قرأناه فى تاريخ الثقافة .

إننى أتحدث هنا عن الموضوعات الجزئية وغير الكاملة والصغرى والهامشية وغير الأساسية والتكميلية أى عن موضوعات لا تسيطر على إجمالى الوحدة القصصية . ففى تلك القصة بطل الموضوع القديم الخاص بزوجة يوتيفار Putifar أو الموت المؤجل أو مساعد الساحر غير أنها موضوعات قابلة للنقل فتسبح على غير هدى كأنها كتل متفرقة . ورغم أن الموضوع الجزئى قائم هناك بالقرب من النص فإنه لا يدخل دائما فى الموجز الذى نعده للقصة بعد تحليلها نقديا . والكاتب أدولفو بيوى كاسارس . A Bioy Casares يروى فى قصته « المعجزات لا يمكن استرجاعها » الحلقة الخاصة بتكاثر سومرست موم » وفحواه أن هناك شخصين متماثلين ويحملان نفس الاسم ولما كان هذا الفصل لا يرتبط بأى نوع من العلاقة مع الباقى أجزاء القصة فهو جزئى - إلا أنه - الموضوع الخاص بتماثل كامل بين الشخصين كأنهما توأمان - يعتبر

موضوعا كليا فى قصة « الرجل المكرّر » للكاتب خواثيكو J.cicco حيث نجد الشخصية A تفكر فى الآلاف من مثيلاتها والتى تقوم بنفس ما تقوم به وفى اللحظة نفسها ومن المكان الذى نقوم فيه معشر القراء باستخراج الموضوع الفلسفى للفرد والنوع . هناك الكثير من القصص القصيرة التى يومض بين سطورها موضوع أورفيو ومحاولته البائسة لإنقاذ إيوريدس من الجحيم . إلا أن هذا الموضوع يتحول إلى موضوع لكى فى قصة « الجزيرة » للكاتبة لويسا مرثيدس ليفنسن . L. M. livenson فالطبيب خورجى سوف ينقذ حبيبته أيوريدس من مستشفى البرص حيث تعالج هناك إلا أنها تفضل عالم المصابين بالبرص .

١٢ - ١١ - الموضوعات الكلية :

عندما نقف موقفا فلسفيا متأملا وفاحصا نجد أن ذلك النوع من الموضوعات التى نستخرجها من النص أكثر تباعدا عنه . فالراوى قام بتعميم خبرته ونقلها لنا من خلال القصة سواء كان النقل ظاهرا أو مضمرا وقد أعطت تعميماته معنى القصة . ولست أقصد أنه تفلسف بدقة بل نظن نحن أننا لاحظنا هذا الوضع من التفلسف الشائع مثل هذه العبارة التى ننطق بها فى أحاديثنا اليومية قائلين « هكذا الحياة ! » وهذا هو ما يقوله لنا تشكيوف وموباسان وبيراندللو « هكذا الحياة ! » إنها تعميمات يطلقها الراوى . والقارئ من جانبه يقوم بتعميم ما يقرأ ومحصلة هذا التعميم الذى يقوم به هو الموضوع الذى يستخلصه من القراءة . القصة لها معنى والموضوع هو الآن خارج القصة . المعنى يتسم بأنه فنى أما الموضوع فهو منطقى ، حتى فى الحالات التى يقبل فيها الراوى موضوعا من الخارج فهذا يتحول فى اللحظة نفسها عن طبيعته كموضوع : لقد أصبح رؤية محددة وفريدة وشخصية . كلمة Thema (مشتقة من الكلمة اليونانية Tithemi - أى أنا أضع) ليست تلك التى « يضعها » [نظرية الراوى فى قصته بل هى التى « يضعها » الناقد فى تحليله للنص أو هى التجريد الذى يستخرجه الناقد من القصة . الراوى « لا يضع » موضوعا : أنه يضع فكرة (الأصل فى اليونانية idea بمعنى ظاهر الشىء كأنه مناقض لواقعه) [٩ - ٤) .

الموضوع هنا هو مفهوم تم إستخلاصه من المضمون الخاص بقصة وهو عملية نقدية بعيدة عن القصة وتختلف عن العملية الفنية التى يؤديها الراوى . وبمجرد استخلاصه يتعلق بواقع ليس له علاقة بالقصة . فهناك فرق بين صعلوك محدد الذى نجده فى « زفاف لاوتشا » وبين الموضوع نفسه فى تاريخ الأدب . فقد رأى الكاتب روبرتوخ . بايرو R. J.Payró الصعلوك الذى حاز إعجابه ثم قام بوضعه فى قصته وحتى يخلق شخصية « لاوتشا » كان عليه أن يلقى بنظرة على نماذج الصعاليك لدى

مؤلفين آخرين وبمجرد رؤيتهم استحوذ عليهم لا كموضوع بل كعناصر موجودة فى إبداعه الشخصى . وتخضع قيمة القصة دائما لرؤية الراوى وليس للموضوع . فالراوى يعرف صعلوكه بنفس الحيوية التى كانت عليها فى الحكايات الأولى . وعندما يقرأ الناقد هذه القصة يتذكر صعاليك آخرين ويجمع بينهم من خلال مفهوم عام . هذا الموضوع هو موضوع كلى خلافا للموضوعات الجزئية . هو كلى وكامل وأكبر ومحورى ومسيطر . ويمكن أن نرمز إليه بعبارة واحدة هى « الصعلكة التى تقلل من شأن القيم » . وهنا لم يتبق شىء من الفن الذى نعيشه فى قصة أزواج لاوتشا » .

أن الموضوعات تعمل عادة فى ثلاث مجموعات . أولها الجسد الكامل لقصة فريدة . والجسد الخاص بقصص نفس المؤلف والجسد الخاص بكل القصص سواء المتعلق بأهل لغة معينة أو الماضى (ويمكن للمتخصصين أن يعملوا على جسد القصة التى لها علاقة بالأدب بشكل عام والواقع غير الأدبى ومقصد هذا الاتجاه هو علوم أخرى مثل التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس والأنثربولوجيا .

١٢ - ١١ - ١ موضوع قصة فردية :

أعود لقراءة قصتى « الجنون يلعب الشطرنج » L -- إنه رجل يعانى شيزوفرينا يلعب الشطرنج وحده فينفصل عن نفسه وهو الآن يلعب مع أناه alter ego وفى النهاية يتجسد فى الآخر - إننى أفكر فى المحتوى وأقصد اهتمامى على موضوع بدا لى مسيطرا وأصوغه فى كلمات قليلة إنه موضوع el doble المماثل .

١٢ - ١١ - ٢ الموضوع القائم فى أكثر من قصة لمؤلف واحد .

أظن أننى كتبت قصصا قصيرة ذات موضوع مشابه . فأقوم بمقارنتها ببعضها وأستخرج تنويعات من الموضوعات . ففى قصة « الجنون يلعب الشطرنج نجد شخصا يعانى شيزوفرينيا » أما فى قصة L les diocursos فهى عبارة عن توأمان وفى قصة « متحف الذُنَب ، L فهناك حياتان متوازيتان فى زمانين مختلفين وفى « عنقاء العباقرة » B هناك متنافسان على نفس الدرجة من القوة لكنهما يتعارضان فى الأتجاهات والميول . وفى « روبرتو الديابلو ، ورجل الله » هناك تغير فى الشخصية من الشر إلى الخير وفى قصة « مطواة فى مدريد » E نجد أن هناك إنسان يقرأ قصة فيرى نفسه فى إحدى هذه الشخصيات القصصية وهكذا نلاحظ هذا الموضوع فى عشرين قصة أخرى .

١٢ - ١١ -٣ الموضوع القائم فى أكثر من قصة لأكثر من مؤلف :

سوف أزيد من ابتعادى عن قصة « الجنون يلعب الشطرنج » إذا ما استخلصت

منها موضوعا مشتركا مع الكثير من القصص الأخرى سواء من الأدب الأرجنتينى أو من الآدب العالمى . ففى الأدب اللاتينى يمكن دراسة موضو المماثل doble عند بورخيس وعند كورتاثار . أما فى الأدب العالمى نجد موضوع doppelgänger إبتداء ممن سبقوا هوفمان ومن أتوا بعد توماس مان ، ولنخرج من المانيا لنصل إلى كُتَّاب مثل بوية واستفنسن وديستوفسكى ووايلد وبيراندللو وكونراد ونابوكوف ومائة كاتب آخر ..

وسوف تكون هذه الدراسة أدبية . فعندما أقوم باستخلاص موضوع الـ doble فإننى أخرج من قصة محددة . لكن لن يتهمنى أحد بأن خرجت من الميدان الأدبى ، فالأمر هو دراسة المعالجات المختلفة للموضوع نفسه فى الميدان الأدبى وهى دراسة تعنى ببحث كيفية وجود طباق فى هذا الموضوع أو أن هناك انجاما بين الموضوع وموضوعات أخرى . وعند البدء بهذه الدراسة فإننى أبتعد عن هذه القصص التى ألفها الكتّاب الذين ذكرت أسماءهم . أى أننى أعيش متعة التذوق والقراءة ومعرفة ما يتميز به كل واحد منهم . ومن موضعى هذا الذى ليس هو موضع القارىء - المستمع بل موضع الدارس - المقارن أشير إلى « رسالة » موضوع عام . ومعروف أنه يهمنى معرفة معالجة الموضوع بشكل فردى لكن نظرتى الأخيرة وهى النظرة الأطول والأكثر تأملا تتجه إلى « الرسالة » التى ليست فلسفة مقصودة سلفا من قبل المؤلف وتم إدخالها إلى القصة - فلقد سميت هذا بالفكرة فى ٩ - ٤ ، ١٢ - ١١ - بل هى محصلة تأملات أقوم بها أنا القارىء بعد قراءة القصة . أنا للآن لازلت داخل الإطار الأدبى إلا أننى أطأ الحدود وبعد خطوة أخرى أكون قد خرجت من إطار الأدب . فكما سنرى ، هناك دراسات للموضوع خارجة عن النطاق الأدبى .

١٢ - ١٢ الموضوعات الخارجة عن النطاق الأدبى :

سوف أقوم الآن بدراسة موضوعات تربط القصص بواقع غير أدبى . ولفظة « الواقع غير الأدبى » أقصد بها الحالة النفسية للمؤلف وأقصد بها « تاريخ الفلسفة » وأقصد بها « تجاربنا اليومية » فى الثقافة التى تلفنا .

١٢ - ١٢ - ١ الحالة النفسية :

هناك بعض الموضوعات التى تساعد الناقد على معرفة الحالة النفسية للمؤلف والمنهج المتبع هو استخلاص الموضوعات من الأعمال الكاملة لمؤلف معين وذلك لتوثيق نمط الحساسية والخيال والذكاء الإنسانى . والناقد يحاول بذلك فهم الحالة النفسية للراوى وكذلك عالمه (رؤيته Cosmoiusîón) .

١٢ - ١٢ - ٢ الفلسفة :

يربط الناقد القصة بتاريخ الفلسفة من خلال موضع « الله » و« الزمن » و« المكان » و« القيمة » و« الوجود » .. إلخ . وعندما ننظر هكذا إلى الموضوع فليس إلا عنصرا مساعدا لفهم المشاكل الرئيسية التى شغلت الإنسان دوما . وبالتالى فإن نص القصة ما هو إلا ذريعة حتى يقوم المتخصص فى دراسة الموضوع ببحث الأفكار التى تجذبه . وهو يرى فى قصة من القصص ظاهرة للطبيعة الإنسانية . إذن فالموضوع هنا سيكون تعميما عن أنشطة الروح .

١٢ - ١٢ - ٣ - التجارب اليومية والموروث الثقافى :

أحياناً مايقوم الناقد بربط موضوع إحدى القصص ببعض وقائع التجارب اليومية لبنى الإنسان ، أو يربطها بوقائع من الموروث الثقافى بهذه الشخصية المحددة تتحول إلى البرجوازى أو أن هناك تجسد للجنون أو تنويعه أخرى على مشكلة دون كيخوتة . وهذا الفصل يتحول إلى « صراع الطبقات » أو إلى « الظلم الاجتماعى » ، وهذا المسلك يتحول إلى سمة من سمات أمة معينة أو سمة عصر أو أيديولوجية . القصة هى تعبير عن شىء ليس هو الأدب . والموضوع هو نقطة الالتقاء للقوى البعيدة والخارجية . ويدرك القارىء جيداً أننى لا أشير إلى الدلالات التى يعبر عنها المؤلف بشكل مباشر أو غير مباشر بل أشير إلى تلك التى يستخرجها الناقد من النص . عندئذ سيقال « إنه أخرجها لأنها هناك » . هذا أمر محتمل إلا أنها لم تكن فى الشكل المنطقى للمفهوم . رغم أن المؤلف قد سرد علينا قصة تتسم بثرائها عن ناحية المفهوم فهذا عندما يدخل فى عمل أدبى يخضع للحدس الفنى .

١٢ - ١٣ تصنيف القصة القصيرة طبقا للمضمون :

نستخلص المحتوى من القصة ومن المحتوى نستخرج الموضوع ومن خلال الموضوع - الذى هو مفهوم ما - نقوم بتصنيف القصة حسب مضمونها . وبذلك نرى أن عملية التصنيف هذه قد بعدت عن القصة ولم تعد لها أية قيمة نقدية . فالتصنيف الذى من هذا النوع لا يعطينا الكثير عن القصص المصنفة . فأقصى ما يقدمه هذا التصنيف هو أن يقول لنا إن تلك القصة تنتمى إلى هذه الفئة أو تلك ومنها نذكر القصص الواقعية ، والقصص الخيالية وقصص الحب وقصص الخوف والقصص التاريخية والاجتماعية والنفسية .. إلخ . وقد وضع الكاتب الفنلندى / أنتى أرنى Antii Arne تصنيفا لموضوعات القصة القصيرة ، وأضاف إليه المزيد الأمريكى ستيت طومسون Stith Thompson من خلال كتاب Motif Index of Folk -Literature إذ صنعت أكثر من أربعين ألف قصة قصيرة وقصص من الرومانث وأسطورة ومثلا

و Fa'bulas وكذلك أشكالا قصصية أخرى واستخدم الأبجدية اللاتينية لتحديد كل صنف - دون قصد مسبق - وهى أنواع تبدأ بتلك التى تتحدث عما وراء الطبيعة والأسطورية وتنتهى بتلك التى تتحدث عن الواقع والساخرة . وبذلك نجد أن الحرف A يضم أعمالا قصصية تتناول موضوع الآلهة وخلق الكون أما الحرف x فيضم بواعث الفكاهة والحرف z يضم خليطا من كل القصص التى لم تدخل فى أى من الأصناف السابقة .

١٣ - الأشكال المستخلصة : الصرف

١٣ - ١ مدخل :

هذا الفصل يرافق الفصل السابق عليه وبذلك نبدأ بنفس الملاحظات الفنية النظرية . فإذا ما كان موقفنا جماليا فإن القصة التى ندرسها غير قابلة للتفكيك أما إذا كان المقياس هو المنطق فمن الممكن تدمير القصة باستخدام مفهومين لم يعد لهما أى قيمة فنية : هناك مفهوم « المضمون » وهناك مفهوم « الشكل » (١٢ - ١ ، ١٢ - ٢ ، ١٢ - ٣) ومن المعروف أنهما مفهومان غير متضادين بل هناك بينهما صلة فالمضمون هو المادة التى تكتسب شكلا محددا داخل القصة والشكل هو الذى يعطى للمادة كينونتها . والتفكير فى هذين المفهومين بشكل منفصل لايقبل إلا على سبيل التعلّم فى البيان الذى قدمتُه وليس على أساس أن هناك تعارضا بفضل الشكل عن المادة والمادة عن الشكل .

وبفحص المادة التى نستخلصها من المضمون سنقوم الآن بفحص ما نستخرجه من الشكل . وسوف أقوم هنا بفحص القليل من الأشكال فلما كانت القصة إبداعا فنيا فهى شكل وابتداء بالفصول الأولى فى هذا الكتاب وحتى هذه السطور لم أقم بشىء إلا الحديث عن شكل الحدس الفنى والشكل الموجز وشكل التسلية فى إطار الحوار وشكل وجهة النظر وشكل الهيكل العام للقصص المترابطة ببعضها والأطر الفردية وشكل الحبكة والشكل الذى يتضمن الحالة النفسية للشخصيات والشكل الذى ينتقل من فن إلى آخر .... إلخ . ما سأقوم به فى هذا الفصل إذن هو بيان القليل من الأمثلة المتعلقة بالأشكال التى هى مفاهيم تم استخلاصها من أشكال القصة .

١٣ - ٢ قصص غير محددة الشكل وقصص متعددة الأشكال C.Amorfosy Porlimorfos

القصة القصيرة هى إحدى أشكال فن السرد القصصى ولما كانت شكلا فلا يمكن أن تكون غير متبلورة . إلا أن الكثير من كُتّاب القصة القصيرة المعاصرين مولعون بالتجريب وبذلك كسروا كل الحواجز الخاصة بالبنية القصصية ورغم ذلك ففى الحالات

القصوى هناك شكل بالإضافة إلى الحد الأدنى من التماسك إذ بدونه يصبح العمل غير صالح للقراءة : هذا الشكل هو الشكل المضاد لما يكتبون . ومن يقومون بتجاوز الحواجز لن يفعلوا ذلك إلا إذا كانت هناك حواجز ومن يقومون بالتخريب لن يفعلوها إلا إذا كان هناك ما يمكن تخريبه . والتخلى عن وجود الراوى وعن الشخصيات والحبكات والترتيب الزمنى المكانى والقواعد ... كل ذلك له دلالته إذا ما فكرّنا فى القصص ذات البنية التى لا تنكسر . والتجريب يتم لكن تواجهه مقاومة المواد القصصية ومن المتناقضات أن رفض التاريخ لا يصح إلا فى نظر هؤلاء الذين تكوّنت تربيتهم الأدبية على التاريخ . وفى كل فترة تاريخية هناك تحديات للقوالب الموضوعية والتى بدونها لا يصبح للتحدى معنى وما يقوم به أحد الرواة اليوم من الحريصين هو تركيز كل الأحماض التى قام الكثير من الرواة على مرّ العصور بوضع نسبة منها فى قصصهم لا بغرض إحداث تآكل فيها بل لإكسابها المزيد من اللمعان . ومن مهام الرّاوى دائما الوقوف ضد ملامح القصة القصيرة والسبب واضح إذا ما تصوّرنا أن الأدب هو نوع من النشاط الحرّ الذى لا يهدف إلى شىء محدد وبه جرعة من السخرية والذى يغوص فى الأعماق والذى يعى مشاكل الأتصال والتعبير ووعيه الأساسى بطبيعته التخيلية . وعلى مسار تاريخ الأدب نلاحظ عادة محاولات خرق القواعد الأدبية إنه البحث عن التغيير والتجديد وإحداث المفاجأة غير أن الأدب مؤسسة لها لوائحها .

سيدرك القارىء جيدا السبب الذى من أجله باعدت نفسى عن دراسة القصص القصيرة « التجريبية » . فهى قصص لاتسرد شيئا وعندما تقوم بذلك تفعله بدون حبكات أو شخصيات أو وجهات نظر يمكن أن تضع أعيننا عليها . ورغم كل ذلك فهى قصص ليست محددة الشكل والملامح بل إنها أشكال مكسورة والمنهج الصرفى هو الذى يساعدنا على الوصول إلى أفضل النتائج وعلى أى الأحوال يجب أن نقول شيئا عن القصص غير المحددة الشكل anomórficos (وهو مصطلح أطلقة دانيلو باربارو فى كتابه La Prattica della Prospettiva الذى يعود لعام ١٥٥٩ م أى عن هذه الحيل الخادعة المتمثلة فى القيام بالرسم مخالفا القواعد بحيث لا ترى الصورة إلا إذا نظرنا إلى اللوحة من زوايا محددة أو بطريقة مائلة .) .

وأحيانا ما يكون التجريب ظاهريا وليس فعليا وهو بذلك يقوم على أساس كتابة قصة قصيرة سيرا على نهج القارىء غير الجيد فى تفكيك القصة نفسها . وسوف أقوم بتفسير ما أقول . فالشىء العادى هو أن يجبر الراوى القارىء على متابعة النص سطرا سطرا ومن اليسار إلى اليمين ومن أعلى إلى أسفل . وفى هذا الإطار الثلاثى يقوم الراوى برسم الصور والشخصيات ويربطها ببعضها بحيث تحدث الأثر المطلوب فى القارىء . فهناك من القراء من يلقى نظرة ويتصفح هنا وهناك ويقرأ الصفحات

الأخيرة قبل قراءة الصفحة الأولى . حسنٌ ، هناك رواة . هل يقومون بالتجريب ؟ يتسلون بهذه الطريقة الفوضوية التى يسير عليها القارىء فى تجاوزه لبعض الفقرات ... إلخ ويسبقون قراءهم فيما سيقومون به فيكتبون القصة بالخلط عمدا بين المشاهد وتبديلها وكأنها لغز يجب التوصل إلى حلّ له : أى أن كل قارىء يقوم بتركيب القصة على الطريقة التى يريدها .

١٣ - ٣ : - قصص مفتوحة وقصص مغلقة :

يمكن القول بأن القصة القصيرة عمل مغلق إذ هى كون مستقل بذاته ويمكن القول بأنها عمل مفتوح .

هى عمل مفتوح مثل الماسورة فمن خلال إحدى الفتحات يتلقى مقصد الراوى ومن جانب آخر يتلقى تفسيرات القارىء كما نلاحظ أنه من منظور نظرية اللغة ومن منظور علم الجمال فإن الكلمات – سواء المليئة بالحياة والإيقاعات الصوتية أو تلك التى أصبحت جزءا من قصيدة أو قصة – تقوم بمهمة توصيل مفاهيم والتعبير عن حدس معين . إذ يقوم المتكلم والكاتب بالإفصاح عن نيتهما فى الاتصال والتعبير من خلال كلمات يجب أن يفهمها كل من القارىء والمستمع . كانت الرسالة حبيسة فى العقل الذى يذيع الرسالة ثم فُتح فى اللحظة التي تم فيها سبك الكلمات والآن ستكون حبيسة عقل متلقٍ . والشئ الذى لا مناص منه هو أن كلا من السامع والقارىء يعملان عقلهما ويضفيانِ شخصيتهما على الرسالة المتلقاة وبالتالى تفتح بعض الشىء هذه الرسالة أو لا تغلق كما ينبغى . لقد تم إخراج العمل . هذا صحيح إلا انه خرج وفيه باب شبه مغلق أو أن شكلنا شبه مفتوح أو موارب . إذ يتعاون القارىء عقليا مع الكاتب إلا أن هذ الأخير هو الذى يرسم المعنى الأساسى . وعلى مدى تاريخ الأدب كانت هناك محاولات وفترات واتجاهات وأنواع أدبية وفنية مركزة على أن يتسم العمل الأدبى بسمة الإغلاق أو الفتح . ويشير أومبرتو إيكو فى كتابه Opera aperta إلى أن ما يحدث فى القرن العشرين هو أن الفتح الذى هو صفة أساسية لأى عمل لغوى أصبح اليوم برنامجا جديدا يتسم بالفعالية وأصبح اليوم « مفهوما شعريا Poética » جديدا ونمطا جديداً من أنماط استخدام العمل الفنى .

كما أننا نسير على ما فعله أومبرتو إيكون فى تبنيه الأنماط الخاصة بدراسة الموسيقى والفنون التشكيلية وبذلك تكون نظريته هى التى أشرنا إليها . فالمؤلف فى هذه الأيام يأتى لنا بأعمال لم تنته قاصد أن يقوم القارىء بإكمالها إنها « أعمال فى حركة دائمة » ، مستخدمين فى هذا المقام إحدى عبارات أومبرتو إيكو ، وبذلك تؤدى بنيتها المتحركة إلى ردود أفعال وتفسيرات متنوعة . فالقصة القصيرة التى تتسم

بالغموض وعدم التحديد وتعدد التفسيرات والمفتوحة ما هى إلا ميدان واسع أمام إمكانيات القراءة . كما أنها فى ورشة بعض الكتاب عبارة عن لعبة مكونة من أجزاء منفصلة حتى يقوم كل لاعب بصياغة النمط الذى يروق له . لقد رفض الكاتب ممارسة الرقابة على قارئه فلم تأخذ قصته شكلا محددا أو مكتملا . غير أن ملاحظات أومبرتو إيكو تعتبر أقل جرأة بكثير مما يراه أو ينتظره بعض مؤيدى الفوص الفنية (الملاحق) . ذلك أن ملاحظاته تتعلق بعلم الاجتماع ولا تتعلق بعلم الجمال فهى تتحدث عن العلاقة بين الفنان وجمهوره وبين الشكل الفنى ومفهوم العالم فى عصر التفكك الذى نعيشه .

إن اعتراضى على « الانفتاحية » - ولنطلق هذا المصطلح على حركة الآداب المعاصرة المتخصصة فى البنية المتحركة بحيث تخرج من انفتاح لتدخل فى آخر - هو أنها تبالغ فى القيمة الإيحائية فى الفن . فالرمزيون - هناك ما يارميه الذى يقول : إن تسمية شيء تعنى إلغاء ٧٥٪ من متعة قراءة القصيدة وهى متعة ناجمة عن محاولة تخمين هذه التسمية رويدا رويدا - أقول إن الرمزيين وصل بهم التطرف والمبالغة فى هذا الأمر إلى الوصاية بالانتحار الفنى ، فبدلا من استخدام المسدس لجأوا إلى الشعر المحض والصمت والصفحات التى لم تدون فيها أية كلمة . ثم أتت بعدهم المدارس الطليعية التى قامت بتفكيك الأشكال . منها الدادية والسريالية إلخ .... « والانفتاحيون » اليوم يقومون بجمع كافة ما يجدونه مما هو مناقض الشكل . وهذا الأمر لا يسير معى . إننى أعتقد أن تسلّى القارىء بالقصة القصيرة يكون مشروعا عندما يدعوه الراوى إليه . وفى هذه الحالة ندخل فى تناقض آخر وهو أن « الانفتاح » فى هذه الحالة هو نوع من الشكل : أى أن الراوى انتهى من كتابة القصة وإغلاقها ما هو إلا أن تحدث فى القارىء تأثيرا غامضا وحائرا وحرا . وفى قصتى « الأيدى » P نلاحظ أن الراوى بعد أن قدّم للقارىء عدة احتمالات حول السبب فى عدم وجود اليدين في جثة البطل يمتنع عن إبداء رأيه قائلا « من يدرى ! » وفى قصة « مقدمة غير مكتملة الشكل لحكايات أندى » D يتمتع القارىء بحرية الحكم على ما إذا كان الأدب السحرى لأندى دينيا أم لا . وفى كلتا القصتين يبدو أن القارىء لديه المبادرة وذلك لأننى أريد هذا ، وأيا كانت درجة التغيير التى تطرأ على الموقف التوصيلى بين العمل والقارىء فإن الأول سيظل عملا وليس مجموعة فوضوية من العناصر .

هى مسألة أخرى تلك التى تتعلق ببحث السبب فى قيام الراوى بإغلاق القصة بحيث تبدو مفتوحة . إننى أفترض أن شكل القصة أحيانا ما ينقل شكلاً مفهوماً للعالم سواء كان المفهوم هو الذى يصنعه الكاتب أو ذلك الشكل المصنوع مسبقا ويجده فى ثقافته . وأفترض أن مفهوما عاما عن العالم يحدث نفس العمومية فى القصة وإذا ما

كان هناك مفهوم غير واضح الحدود عن العالم فإن القصة ليس لها حدود . إن الحدث الذى عليه القصة هو حدث توسعى : هناك الشخصيات والوقائع والانفعالات والمناخ والضغوط الخارجية والداخلية وكل شىء ينمو ويتغيّر . والقصة المغلقة تكبح جماح هذا التوسع باستخدام فلسفة حياة تميز بين الخير والشر والخطأ والصواب والصحة والمرض والنصر والهزيمة بين القيم واللاقيم بين الكون والفوضى . ويمكن أن توسم الشخصيات فيها بالغموض واللا وضوح إلا أن الراوى يعرف من البداية أن النهاية لابد وأن تكون موقفا له دلالته . سوف تُحَل المشاكل بشكل أو بآخر ذلك أن العالم له مغزى وهدف أما نهاية القصة « المفتوحة . فهى ليست نهاية فمقصدها هو ألا تكون هناك نهاية لوضع القوى الفاعلة فيها . فالرّاوى ليس له فلسفة فى الحياة أو يتصنّع ذلك محاولا إحداث الجدل باستخدام فلسفات يريد أن يفرغها من مضمونها . وأن يقوم كل واحد بتفسير القصة كيفما يريد إنها حجر تم إلقاؤه على الاحباط والنسبية والذاتية والبراجماتية والحيوية والتشاؤمية واللاعقلانية . فإذا لم تُحل المشاكل وإذا لم يتم إغلاق الأمور الحياتية فكيف بنا أن نغلق القصة القصيرة بحل المشاكل ؟ يقرر الراوى فى هذه الحالة عدم التدخل وعدم إيقاف الحدث الآخر فى التوسع . وتنتهى القصة بطريقة مفاجئة فلابد من التوقف عند نقطة محددة لكن الحدث لم ينته . وحتى يحدث الراوى الأثر الذى يريد به القول بأن الحدث مستمر ولم ينته يقوم بالبعد عن الحلول ويترك القصة تتفكك ويغذى التخّيل بأنها قصة مفتوحة .

١٣ - ٤ - الهيكل الخارجى : Carroceria

تخرج علينا القصص القصيرة فى أشكال خارجية مختلفة مثلها مثل منتجات مصانع السيارات .

١٣ - ٤ - ١ : الرسالة :

هناك العديد من القصص القصيرة التى تكتب على شكل رسالة وسوف أُعدد أكثرها شيوعا :

(أ) قصة يتم سردها فى رسالة واحدة . فعلى سبيل المثال نجد فى الرسالة السابقة - ٢٧ - التى كتبها بلينيو Plinio الفتى إلى ساورا Saura نموذجا لقصة البيت المسحور . إن بنية الرسالة الوحيدة التى يكتبها مرسل موجهة إلى متلقٍ واحد هى نفس البنية الخاصة بالقصة القصيرة التى تبدأ بالإهداء التالى « إلى فلان الفلانى » والقصة القصيرة جدا التى كتبتها بعنوان « قفص له جانب واحد » C تبدأ على النحو التالى « صديقتى العزيزة .. كما تعرفين ... » فهل هذا بداية رسالة أو مجرد إهداء ؟ نعم إنها

رسالة تلك القصة التى وجهها ما نوتشو Manucho إلى بيلى Billy فى « الجواسيس » للكاتب مانويل موخيكا لاينث M.M. láinez يمكن أن يكون هذا النوع من القصص اعترافات لا تنتظر أى ردّ . وأيا كان الأمر فإن القارىء لا يعرف الإجابة رغم أنه قد يخمنها اعتمادا على بعض الدلائل والمؤشرات .

(ب) قصة من نفس النوع السابق غير أن القصة يتم سردها فى أكثر من رسالة فهناك شخصية ماريا فى « الصديقة البعيدة » وأوزوالدفاسولو فى « الرسائل » إلكاكروبكين فى « ثلاث رسائل » .

(جـ) تقوم اليد الواحدة بتسطير رسائل لشخصين أو أكثر دون أن يعرف القارئ هل هناك ردّ أم لا .

(د) رسائل كتبها أكثر من فرد دون أن تعرف الإجابة على الرسائل .

(هـ) تبادل الرسائل بين شخصين ، إنه نوع من الحوار عن بعد . أى اتصال حقيقى فإحدى الرسائل تتطلب الأجابة أو أنها رد على رسالة سابقة : تتسم كلتاهما بالأهمية . انظر أورايتو كيروجا فى « الجميلة والقبيح » .

(و) نفس النموذج السابق على هذا غير أن المراسلة تتم بين أكثر من اثنين وهنا نرى حالتين : الأولى : قيام بعض الأشخاص بتبادل الرسائل فى اتجاهات متعددة . الثانية يقوم بعض الأشخاص بالردّ على نفس الشخص . فمثلا .هناك بعض الأشخاص متواجدين معا وبالتالى لا يتبادلون الرسائل بل يقوم كل واحد منهم بالكتابة عن الآخرين (هنرى جيمس فى A bundle of letters) .

(ل) القصة عبارة عن مجموعة من الرسائل غير أنها رسائل منفصلة عن بعضها فلم يقم كاتبوها بالاتصال ببعضهم .

(ى) اترك جانباً تلك القصص التى ليس لها شكل خارجى يماثل الرسائل رغم أنها تتضمن فى داخلها بعض الرسائل . فمثلا هناك رسائل تم أقحامها فى قصة عادية أو رسائل مختلطة ببعض الوثائق الأخرى ، وفى حالة الراسلة المقحمه نجد الراوى يستخدمها أحيانا كوسيلة لنقل المعلومات التى تساعد على السّرد دون أن تحدث الرسالة تغيير على نتيجة الحدث . وأحيانا أخرى يستخدم رسالة على أساس أنها مفتاح السّر فى الحبكة .

· يعرف القارىء أنها ليست رسائل فعلية بل مسار القصة فى شكل رسائل . فكل واحدة من هذه الرسائل مكتوبة باستخدام ضمير المتكلم ، ومن المعروف أن الرّاوى

هناك وراء كل رسالة وجمعها كلها ورتّبها ثم قام بنشرها . إنه راوٍ غير مرئى لكنه موجود أو يظهر وهو يضع قناع الناشر الذى يقتصر دوره على النشر (٥ -٣) هذا الراوى الذى يرتدى مسوح من يقوم بجمع المادة والموضوعية والاحتمالية فى الحدوث إلى أن يقلل من رؤيته الذاتية إلى أبعد الحدود (٩ - ٣) إنه راوى فى وظيفة من يقوم بالوصف ويجمع الرسائل المتبادلة بين الأفراد وكل رسالة مكتوبة من وجهة نظر صاحبها .

القصة فى شكل رسالة هى شكل فنى له بداية ووسط ونهاية . وحتى نعطى فكرة سريعة عن الكيفية التى تسمح لنا بها الرسائل أن نرى حدثا متماسكا يكفى أن أحكى هذه النكتة التى سأضع لها العنوان التالى « مجموعة الرسائل » .

١٨ يوليو ١٩٣١ . عزيزى خوان : الآن وقد وضعوك فى السجن فإننى أظن أنك سوف تنتظر منى أن أحرث الأرض وأزرع الـ البطاطا . مريم .

٢٤ يوليو ١٩٣١ عزيزتى مريم أستحلفك بأغلى ما عندك فى هذه الدنيا لا تحرثى الأرض أما علمت أيتها البلهاء أن الكنز مخبأ هناك ؟ . خوان .

١٥ أغسطس ١٩٣١ عزيزى اخوان : هناك أحدهم فى السجن أطلع على رسالتك فقد جاء اليوم بعض رجال البوليس وحرثوا الحقل كله ماذا أفعل ؟ مريم .

٢١ أغسطس ١٩٣١ عزيزتى مريم ازرعى البطاطا . خوان .

نجد أن القارىء يعرف مايقوله أحد المتراسلين كما يريد أن يعرف ردّ فعل من تصله الرسالة . إنه ينتظر بشغف رد الفعل هذا ليعرف ما إذا كان هو الشعور الذى أحسّ هو به أيضا أم لا . القصة إذن تتضمن حالة « ترقب » ترتبط بهذا الشكل الرسائلى وليس فقط لمجرد الاهتمام بمضمون الرسائل . وتعدد وجهات النظر واضح بما فيه الكفاية ليشد انتباهنا .

وبمقارنة الرسائل بالمذكرات (١٣ - ٤ - ٤) نجد أن الأولى عبارة عن نمط حوارى فيها عفوية واستطراد . كما أن الوقائع التى تسردها آنية أو تم استدعاؤها فى لحظة فوران : فرغم أن الرسائل قد تصف ماضيا بعيدا فإن المنظور مفتوح الآفاق نحو المستقبل ذلك لأن الحالة المزاجية لمن يكتب تتغير من يوم إلى آخر وتصبح نواياه غير متوقعة . والردّ على مسالة معينة يمكن أن يغير مسار المراسلات فى المستقبل .

وتؤدى كل من صيغ العنوان البريدى والتاريخ والتحية والوداع دورها ليس على أساس أنها ثابتة بل على أنها مجريات يسير فيها الزمن نحو الأقسام . وإذا ما أطلقنا مصطلح « المسافة القصصية » على الخط الفاصل بين تجربة معاشة قبل ذلك وهذه التجربة نفسها بعد سردها - أو بمقولة أخرى المسافة بين مستوى الحدث ومستوى

السّرد القصصى – سنقول إن هذه المسافة ، فى القصة الرسائلية ، هى أكثر قصرا مـن القـصـة التى تـأتى فى شـكـل مذكـرات . فـمن منظور « المسافة القصصية فإن « القصة – الرسالة » تشبه « القصة – اليوميات » فيما يلى : نلاحظ أن موقف الراوى فى الحالتين قـريب من الـوقائع . أما نقاط الأخـتلاف فـهى أن القصـة – الرسـالة موجهة إلى شخص معين أما القصة – اليوميات فهى تجعلها تظن أن المؤلف يكتب لفنسه (١٣ – ٤ ـ ٢) وتتسم عملية وضع ملامح الشخصيات بالبطء من خلال الشكل القصصى الرسائلى ولما كان هذا يستلزم وقتا فإنه الشكل القصصى الرسـائلى – منهج يصلح أكثر للرواية . وخلال القرن الثامن عشر نجد روايات تضم رسائل ، وقد حازت بعضها شهرة واسعة مثل « باميلا » الريتشاردسون وقصة La nouvelle Helöise لجان جاك روسو ... إلخ وهذه الطريقة بالطبع غير شائعة فى القصة القصيرة فنظرا لأنها موجزة ونظرا لانصباب اهتمامها على موقف متميز لا تصلح كثيرا لضم مجموعة من الرسائل . ومع هذا ألفت قصص قصيرة رسائلية جيدة .

١٣ – ٤ – ٢ : المذكرات اليومية .

يسجل الراوى فى أجندة مذكراته الخاصة الخبرات اليومية ويتوجه إلى الأجندة قائلا : يومياتى العزيزة .. ، هو نمط يبدو كأن الراوى يكتب رسائل إلى نفسه . فما الذى يحدث لو أن القصة عبارة عن يومية واحدة فى الأجندة ؟ إذا ما كان شكلها عبارة عن صفحات انتزعت من الأجندة فإن الأنطباع الذى يتولد هو قطع لخط المسار الزمنى وأن هذا الخط مفتوح من الطرفين . والتاريخ الذى نقرأه يفترض وجود تاريخ سابق وآخر لاحق . فلنتصور وجود راوٍ يود الجلوس أمام أجندته والقيام بتسجيل انطباعاته خلال الساعات الأخيرة – إن وجد هذا النمط القصص يكفى لوضع ملامح تلك الشخصية التى كابدت من أجل أن تروى الأجندة بحد قلمها بشكل يومى مثلما نفعل نحن برىّ الزرع كل صباح . فرغم أنها لاتتحدث عن نفسها فإننا نعرفها : فلها سمة كاتب اليوميات أو المؤرخ ونعرف أن ما كتبته هذه الشخصية يوم السبت أو يوم الأحد من أسبوع ما إنما هو جزء من سلسلة . وهاهنا الفرق بين قصة فى شكل رسالة واحدة والقصة الأخرى التى تمثل إحدى المذكرات اليومية فكلتاهما تسرد علينا أحداثا عارضة متميزة غير أن الحدث العارض فى القصة – الرسالة يبقى وحيدا أما فى القصة – اليومية فيعطينا الانطباع بأنه واحد من أحداث كثيرة شغلت قلم كاتب اليوميات (الأنا فى أجندة اليوميات هو أكثر سرية من الأنا فى الرسالة فهذا الأخير يقوم بإجراء اتصال مع شخص آخر) ولقد كتبت قصصا لهذا الشكل :

على سبيل المثال « من يوميّاتى : آن أربور ٢٩ إبريل عام ١٩٥٨ » L وهنا نجد

أن الراوى يسـجل حـواراً أجرى مـع خـوان ماريا حول بعـض حالات التراسل العقـلى eiditisme . وكما قمت بدراسة التنـويعات المختلفة للقصـة - الرسالة - سوف أدرس أيضا القصة - اليوميات لا من خلال يوم واحد فقط بل من خلال يوميات متعددة .

هناك بعض القصص التى تظهر فى شكل يوميات . وتفصل السمات التى لهذا النوع من اليوميات مثل الاستمرارية والتقسيم إلى أجزاء وحرية تسجيل الملاحظات نتابع المسار خطوة خطوة والذى يمكن أن يكون عملية اغتيال أو فشل فى الحياة الزوجية أو تدهور خلل عقلى ... إلخ . وعادة ما يقوم الراوى بإقحام أجزاء من اليوميات وأحيانا ما يفعل ذلك وهو راغب فى تغيير إيقاع السرد القصصى . ويتطلب استخدام أجزاء من اليوميات الكثير من المهارة عندما تقوم هذه الأجزاء بأداء وظيفة عضوية فى حياة القصة . فى قصة « مطواة فى مدريد » E (وهى قصة أشرت إليها فى ١٣ - ٥ - هناك قصتان فى شكل صغيرة ففى جزء منها نجد البطل يحكى كيفية وصوله إلى مدريد وسكنه فى أحد البنسيونات ثم يذهب إلى المكتبة لدراسة رواية ، أما الجزء الثانى فنقرأ فيه أجزاء من يوميات حميمة حيث سجل البطل ملاحظاته بشأن التوافق الغريب بين أحداث الرواية وما يحدث فى البنسيون . والموضوع الرئيسى للقصة هو العلاقة بين الأدب والحياة . وفى هذا المقام نجد أن هذه اليوميات الحميمة تؤدى دورا عضويا هاما . هناك إذن تراسل بين نص اليوميات والسياق العام للقصة . هو كما أن العلاقة بين نص اليوميات والسياق هى أكثر أهمية وذلك كما نراه فى قصة « يوميات بوفيريا بونال » للمؤلفة سيلفينا أوكامبو ، إذ تنقسم القصة إلى جزءين : « حكاية الآنسة أنطونيا فيلدنج » و « يوميات بوفيريا » لكن توجد علاقة تضامن غريبة بين الإنجليزية والطفلة المبكرة الولادة . أيضا نلاحظ وجود قصص أرجنتينية تأخذ شكل اليوميات الخاصة : انظر مثلا « بعيدة » لخوليو كورتاثار - « جزء من يوميات حميمة » لـ ماركو دنيفى M. Denevi و « الحلم السفاح » (دلفينى ليوكاديو جاراسا D.L. Garasa « أخت المساء » لخوان كارلوس جيانو J. C. Ghinae « أخت المساء » لخوان كارلوس جيانو J . C. Ghiano و « العم خوان خوسية » لنفس المؤلف .

١٣ - ٤ - ٣ : جهاز التسجيل :

إنه شكل فورى مثله مثل الشكل الخاص بالرسالة وأجندة اليوميات حيث من المفترض أنها تسجل وتصف أصواتا تلقائية . القصة هى قصة أدبية لكن يراد إعطاء الانطباع بأنها مأخوذة من موقف شفهى ونحن نعرف أن المسافة القصصية فى هذا النوع من السرد الشفهى يصل إلى الحد الأدنى لها . فإذا ما قام الكاسيت بتسجيل

التعليقات بشأن بعض الوقائع التى تحدث فى هذه اللحظة فإن المسافة القصصية لا وجود لها فى مثل هذه الحالة مثلها فى ذلك مثل التعليقات الإذاعية على مباراة كرة قدم أو بشأن حريق اندلع . يكون سرد الحدث آنيا للخبرة المتحصلة من الحدث نفسه . ومثال على ذلك يمكن أن نراه فى بروس كـابلين Bruce Kaplan فى " Talking " وهى عبارة عن شريط تم تسجيله فى المؤتمر الوطنى للحزب الديمقراطى فى شيكاغو عام ١٩٦٨ (دار النشر Eugene Wildman شيكاغو ١٩٦٩ ,Experiments in prose) نجد أيضا أن المؤلفة سيلفيا جيريكو S - Guerrico قصة بعنوان « أميروسيو السمين وأصدقاؤه » حيث تبدأ بتفريغ الحوار الداخلى المطوّل لساكن الضواحى لونن . وبعد ذلك نرى الراوى وهو يستخرج قصته من هذه المواد المسجّلة (ينتهز الفرصة ليصف لنا ورشته القصصية) وقصة « مانا - أرى ٥٥ » لريكاردو بيجليا هى تفريغ لتسجيل ومقسمة إلى شريط A وجه أول ووجه ثانى - شريط ب B وجه أول ووجه ثانى .

١٣ - ٤ - ٤ : المذكرات :

رأينا فى الرسالة وفى اليوميات وفى جهاز التسجيل كيف أن الراوى كان ملتزما بتواريخ محددة . أما هنا أى فى القصة التى تأخذ شكل المذكرات فالراوى يستدعى أحداثا مضت بمنظور فيه مساحة من الحرية ويقسم بالتفهم . فقد هبطت وسكنت ذرات التربة التى حركتها أحداث الحياة وأصبح من الممكن أن يرى ما حدث بوضوح بعد مرور سنوات طويلة . والقصة المكتوبة بهذا الشكل تترجم ، مستخدمه مصطلحات « الابتكار » ، المادة الخاصة بالسير الذاتية . ومن المعروف أن السيرة الذاتية تضع للخبرات المتراكمة بغير نظام شكلا له والألية وهى الخبرات التى عاشها شخص ما . وهذا معناه أيضا أنها خبرات وتجارب جديدة بالسرد فنيا . أما العلاقة مع المادة التى يتم سردها فى نموذج القصة - اليوميات فهى متزامنة ولا يحدث ذلك فى المذكرات إذ تتسع هذه المدة الزمنية . نجد أيضا أن الرسالة واليوميات الحميمة تسرد الأحداث فى الزمن الحاضر المفتوح على آفاق المستقبل أما المذكرات فهى تحكى الماضى . وإذا ما كان الضمير النحوى المستخدم فى الثلاثة أنواع هو المتكلم إلا أن هذا الضمير فى دائرة المذكرات يتعرض لعملية انقسام إلى اثنين ... فهناك الـ أنا الخاص بالعجوز الذى يسرد تجارب « أنا » شاب . وكلا الـ « أنا » يتعلقان بنفس الشخص البيولوجى وليس لنفس الشخص نفسيا . فهناك « أنا » عاش تجربة ما (إنه أنا نشط ومجرّب) وهناك آخر يقوم بعد مرور سنوات طويلة بسرد التجربة (هو أنا سلبى هو الراوى) ويحدث بين كلاهما أحيانا تواترا وقد يصل إلى حد الصدام . إذ أن « الأنا » الناضج ينظر إلى الأمور الماضية بمنظوره الحالى ويلخصها لنا فأحياناً نرى

الـ أنا « الشاب » يعود للحياة ويسمعنا صوته ويرينا صورته . وأريد بهذا القول بأن الـ أنا الشاب سيطر على أنا « الناضج الذى يقوم بالسرد والمحصلة أن أحداث الماضى تلمع وتومض أكثر من التأملات الفلسفية للعجوز (٧ - ٢ - ٧) وفى المجموعة القصصية (الظلمة هى شمس أخرى) للكاتبة أولجا أوروشكو O . orozco هناك شاعرة تستدعى تجارب طفلة الأمس التى عاشت كل شىء بطريقة شاعرية .

١٣ - ٤ - ٥ : النص السينمائى أو التمثيل (Guión)

يقوم الكاتب بونارلو بربتسكى B. Verbitsky فى « نجازاكى حبى » بنقل الحوار الذى دار بين اثنين من الأصدقاء : بونيت يريد من ميجيل أن يكتب نصا سينمائيا (حتى يكتب المرء للسينما لابد من التفكير فى مشاهد : إننى أفكر بالكلمات » يعرض ميجيل لكن بونيت يصر « اترك أمر المشاهد للمخرج فعملك هو أكثر سهولة ويسرا : وهو كتابة قصة قصيرة مع إطالتها بعض الشىء دون أن تنسى أنها للسينما » فيستسلم ميجيل « حقيقى أن القصة القصيرة يمكن مقارنتها بسلسلة من الأحداث السينمائية » هناك بعض كتّاب القصة القصيرة الذين يقدمون للسينما موضوع أحد الأقلام فعلى سبيل المثال نجد ذلك عند بيلار دى لوسارّينا Pilar de Lusarreta وأرتورو كانثيلا A. Cancela فى كرنفال ٨٨ . مشاهد سينمائية » (la nación - 15 - 11 - 1942) نجد أن كلا من خورخى لويس بورخيس وأدولفو بيوى تعاونا فى قصتين من أجل نص سينمائى وهما : فردوس المؤمنين و los orilleros .

١٣ - ٤ - ٦ : النص المسرحى :

سوف أتناول هذا الموضوع الخاص بنا مستعيرة القصاص من المسرح فى الفصل (١٥ - ٦ - ٢) ومن فن الحوار فى (١٧ - ٤) وما أفعله فى هذه السطور - خلال هذه المساحة - هو الاقتصار على الإشارة إلى وجود قصص قصيرة لها شكل الكوميديا أو الدراما . فقد تم كتابة بعضها والنظرة موضوعة ومسلطة عمل مسرى ممكن : إذ نجد أن مشاكل نقلها على المسرح تم حلها كأن الراوى يقوم بإعداد مسرحى - أما بعض الأعمال القصصية الأخرى فظاهرها عمل مسرحى إلا أنه من خلال بعض المؤشرات يداخل المرء الإحساس بأن الراوى أراد التجريب وكسر التماثل القائم فى أعماله القصصية السابقة - فهناك بعض القصص المؤلفة من حوار خالص نجد فيها الشخصيات يشار إليها باستخدام ضمير الغائب (هو) (قال) ، (همهم) والوصف فى القصة التى تأخذ العمل المسرحى يقوم بدور إعداد المسرح فقبل أى حوار بدور يتم ذكر اسم الشخصية : خوان وماريا . يقسم هذا النهج المسرحى بالفعالية إذا

ما كان الموقف دراميا بالفعل والقيمة العليا تكمن فيما يقال . لقد ألفت بعض القصص القصيرة مستخدما الشكل المسرحى . ففى (١٥ - ٦ - ٢) سأقوم بذكر السمات الأساسية للأدب المسرحى وسأوضح معها : الصبغة المسرحية لبعض قصص [قديس فى جزر الهند G] ومنها قصة (الحلف P) وهناك قصص أخرى ممسرحة ومنها « العفاريت أصحاب العزيمة » و « الأبن العاق » فانتوماس ينقذ الرجل » و « العضل » G و « أحكام شخصية » A كتبت « العفاريت أصحاب العزيمة - وهى عبارة عن كوميديا وجودية لدُمىً لها صوتٍ جاد - بناء على طلب دانيل ديبوتو الذى ألف الموسيقى الخاصة بالمشاهد الثلاثة للظبى المائى والبذخ فى بلاط الملك والتمرد الذى قام به العفاريت فى النهاية . وقد قام اتحاد « مجموعة الموسيقى الجديدة » بعزف افتتاحية دانيل ديبوتو للعمل « العفاريت أصحاب العزيمة » الخاص بى E. A. I فى صالون الحفلات الموسيقية بالمعهد الفرنسى للدراسات العليا بالعاصمة الأرجنتينة فى ١٩٤٥/٨/١٣ - فعندما قمت بكتابة قصة « العفاريت أصحاب العزيمة » قمت بعملية تجريف لمعرفة الفرق بين المسرح والأدب . وفى قصة « بدرو الخفيف » قمت بوصف إنسان يطير فى الهواء ، أما فى قصة « العفاريت أصحاب العزيمة » هناك ملكة تطير فى الهواء وعندئذ شعرتُ بأننى أكثر حرية وأنا أقوم بالسرد القصصى عن الحرية التى أتمتع بها عند مسرحة الحدث : ففى هذه القصة شرحت صورا عقلية أما فى العمل المسرحى فما كان علىَّ إلا أن أعتمد على إمكانية تحريك أجساد على مسرح محسوس . فلما كان الخيال المسرحى مرتبطا بأمور واقعية آنية من عالم الواقع ومقدمة للجمهور الذى يقوم بمشاهدتها من الصعب إذن تغييره .

١٣ - ٤ - ٧ : الاعتراف .

هناك قصص تأخذ شكل التصريحات : مثل الوصايا والاستجواب والشهادة أمام السلطات ... والمفاجأة فى نهاية قصص مثل « الجريمة الكاملة » C و موردر L هى أنها تنتى بهذه الكلمات « ... والباقى تعرفه يا سيدى القاضى . » [فى القصة الأولى] و « والآن قل لى أيها المفتش : أى شىء آخر كان يمكن فعله ؟ « [فى الثانية] [التوقيع : إدواردو ب . مارتينيث] يعترف المجرم بجريمة أمام القضاء : وأقواله هى القصة [قصة : راميو » لأولى مارجاريت وتنتهى بهذه العبارة : « كيف أعبر لك عن هذا سيدى الضابط ؟] والاستجواب يمكن أن يكون من وكيل النيابة للمتهم ومن الطبيب النفسى لمريضة . وتخرج حبكة القصة من الأسئلة والأجوبة . أما شكل « الاعتراف » الذى كتبت من خلالته المؤلفة ماريا إستير باتكيت فهو عبارة عن اعتراف موجه إلى القصّ الأب فوان فرانسثيكو - إنها الكلمات الأولى فى القصة - من قبَل إنسانة مؤمنة تفصح كلماتها الأخيرة عن شخصيتها وهى الملكة إيزابيل الكاثوليكيَة .

وتضم إلى هذا النوع قصصا أخرى لها شكل المقال « الاقتراب من المعتصم » فقد نشرت هذه القصة بين مجموعة مقالات « تاريخ الأبدية » وبعد ذلك ببضعة أعوام عادت للظهور بين ضمن المجموعة القصصية « حديقة مفترق المسارات » .

١٣ - ٤ - ٨ : الـــ Collage

يريد أحد المؤلفين أن يختفي بالكامل ويفعل ذلك من خلال نص مسرحي حيث يبدو أن الشخصيات تتحرك وتتصرف من تلقاء نفسها ، أو أن يقوم بوضع قناع الراوى الذى يتحدث باستخدام ضمير المتكلم وخاصة إذا ما كان ذلك الـ أنا بعيدا أى فى شكل رسالة أو إحدى اليوميات الحميمة . ويمكن للكاتب أن يختفى من أعين القارىء بإلغاء وجود الراوى : ويستطيع ذلك إذا ما كانت القصة من نوع الـ callage الذى هو عبارة عن مجموعة من الصفحات قام أحد الناس (من هو ؟) بوضع مجموعة من المواد على سطور تلك الصفحات ؛ فالقارئ يعتاد على القصص التى تتضمن رسائل ووصايا وتلغرافات وقصاصات صحف وشهادات طبية وكروت زيارة وإحصائيات ومواعيد وملاحظات مكتوبة على هوامش الصفحات ووصف لقوانين وإستجوابات قضائية وقوائم الطعام والخرائط والرسوم والصور . وبمجرد أن يخطو المؤلف خطوة أخرى تنوب ملامح القصة التى تضم هذه الوثائق . وعندئذ يرى القارىء نفسه أمام هذه المستندات المتراكمة والموضوعة الواحد تلو الآخر وعليه أن يستخلص الدلالة التى تشير إليها . نادرة تلك القصص التى تأتى فى شكل ألبوم من القصاصات . لقد رأيت بعضها الذى لا يستحق أن يذكر . وفى دائرة الأدب الأرجنتينى نجد أن النمط القريب من هذا الشكل هو قصة « مذكرات سيلفسترى » من « حكايات باجوتشيكو » للكاتب روبرتوخ . بايرو . فهى عبارة عن رسائل وقصاصات صحف وملاحظات ومعلومات متناثرة وأجزاء من مذكرات لم تكتب أبدا . وأضيف إلى القصة السابقة قصة أخرى بعنوان « الرسائل الأربعة لخوان سوبرال » للكاتب أدولفول . بيديث ثلاتشA. L. P Zellascli هذه الرسائل الأربعة نجدها مختلطة بمخطوطات خاصة بمن وجهت إليه وكذلك إشارات وتنويهات عن سبع قصاصات صحفية ومحضر بوليس . وقد تم نشر كل هذه المواد موفقة بخير قصير تحدث عنه ناشر مجهول .

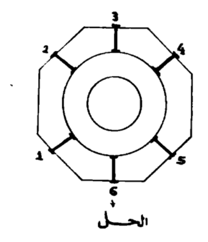
١٣ - ٥ : التصميم Diséno

التصميم هو الجانب الجمالى للحبكة . ففى الوقت الذى يقوم فيه الراوى بنسج الحبكة يتلذذ بمكونات القصة فهو يوزع المواد المتوفرة لديه طبقا لخطة - موضوعة . هناك تكرار وهناك ضم وهناك توازٍ وتناقض وتوافقات كل ذلك يسهم فى تنفيذ

شخصية ولكن بشكل بطيء إنها شخصية فريدة . لنتلقى نحن الشعور بمكونات جسم القصة كأننا نشاهد عملية بناء كاتدرائية أو تأليف سونات . كما أن القارىء الذى يقوم بالقراءة دون اتخاذ موقف نقدى فكثيرا ما يعبّر عن إعجابه بالسطوح الخارجية وعندما يريد وصفها يلجأ إلى المقارنات القريبة منه : إذ سوف يقول لنا إن هذه القصة لها شكل الخاتم أو المروحة أو ضفيرة الشعر أو المسبحة أو الساعة الرملية أو الشكل الحلزونى أو صندوق الدنيا أو العلب الصينية أو الأفاريز أو الأفاديد أو ... أو (الملحقات) إلا أن الوصف باللجوء إلى التشبيه ليس كافيا فحتى يمكن الاستمتاع بجمال التصميم فى كل تفاصيله يجب أن نبدأ بنقاط نقدية حسّاسة . تتمثل إحداها فى أن نتابع بنظرنا تجاور العناصر والترتيب التى هى عليه ما هى العناصر السابقة والعناصر اللاحقة . ففى القصة التى تدور وتسير أحداثها فى سطور بترتيب زمنى نجد أن التصميم يقسم بالبساطة - لكن إذا كانت الأحداث العارضة متجاورة يحدث معها تغير فى التسلسل الزمنى مثل العودة إلى الوراء أو إستشراف المستقبل فإن التصميم يكتسب تعقيدا خاصا .

ولنذكر مثلا أن التصميم قد تشكّل من خلال إدخال تغيير فى الترتيب الزمنى للحدث . ولنأخذ مثلا يكون فيه « زمن السرد » غير متوافق مع « الزمن الذى يتم سرده » (١٥ - ٩) فمن خلال معارفنا العقلية نميز فى حدث هذه القصة بين الترتيب السببى للوقائع كما حدثت بالفعل وبين الترتيب الذى أدخله الراوى عليها سواء لأنه تلقى الحدث على هذا النحو أو أنه يفضل ذلك لأسباب فنية . يتسم الترتيب الأول بالمنطقية أما الثانى فهو فنى . وأولَ ما نفعله هو فك القصة ثم إعادة تركيب موادها دون أى صنعة قصصية أى فى تسلسل غير فنى . وحتى يمكن ذلك نقوم بجمع أجزاء الحدث الواحد تلو الآخر فى زمن مجرد وفى هذا الزمن المحض الكونى الذى نحسبه بتقويم الأعوام والشهور والأيام والساعات . أمامنا موجز له (١٢ - ٨) إنه أرضية مستوية تسير عليها الوقائع بخطوات هادئة . وبعد أن نكون قد اختصرنا القصة إلى خط عقلى نجد أنفسنا فى وضع يسمح لنا برؤية الكيفية التى سار عليها الراوى - باستخدامه حيل فن النص - وخرج عن هذا الخط وصمّم عمله بإنتقائه للمواد التى يريد وضعه فى شكل هندسى . ولما كان التحليل الأسلوبى يدرس نقاط الاختلاف بين أسلوب الكاتب واللغة اليومية ، فإن التحليل الصرفى يدرس التحولّ السردّى بترتيب يختلف عما حدث فعلا . وسترى الآن كيف قام الراوى بتشييد بنائه على الأرض المستوية وكيف أن الخطوات سرعان ما أخذ يتغير إيقاعها حتى تحولت إلى رقصة . الآن والآن فقط يمكننا أن نتابع المنحنيات التى يسير فيها فن السرد القصصى وهى منحنيات ترتبط بزمن محدد ونفس وعاشه الراوى أو عاشته شخصياته . وأذهب إلى

أبعد من من هذا لأقول : الآن فقط ذلك أننا نرى القصة كأنها شىء فى الفضاء المحيط يكتسب صلابة وله جوانب واضحة ويمكن لنا أن نرصده على ورقة ونحصل على رسم نقدى توضيحى . وقد قام لورانس إستيرن Laurance Stenne فى تريستان ثانوى (الكتاب السادس الفصل رقم XL برسم مسار روايته من خلال خطوط مستقيمة ومنحنية التى تصحر وتهبط وتخطو إلى الأمام وتعود إلى الوراء وتدخل فى زوايا وأقواس كبيرة وصغيرة . وأقولها مازحا إنها المحاولة الأولى من قبل النقد الشكلى لوضع رسم السرد القصصى . هناك أيضا بعض المحاولات من مثل النقاد الشكليين اليوم لعمل مثل هذه الرسوم التى أضحت أكثر كوميدية من السابق . وسوف أقوم بعرض أمثلة لثلاثة لى من الرسوم القصصية . وأعبر عن شديد آسفى لعدم توفر المساحة الكافية لأعرض فيها طبيعة كل خط وصلته بالنص القصصى أوشرح دلالة كل واحدة من هذه الأشكال التوضيحية . « الرصاصة المتعبة » G هى قصة داخل قصة داخل قصة . وهناك فواصل بين الثلاثة فالقصة الخارجية نجدها بين الأقواس ومشكّلة فى أجزاء بينها مساحة خالية : من خلال ستة أجزاء تقص كيفية تفريق البوليس ظاهرة طلابية فى شوا ع بونيوس أيرس أثناء دكتاتورية بيدون . فهناك إطلاق للنيران يضطر أحد الطلاب للجوء إلى مكتبة البلدية دون أن يدرى أن ما يعتقد أنه ورم بسيط فى رأسه ماهو إلا رصاصة إستقرت تحت الجلد . أما القصة التى فى الوسط فهى تتألف أيضا من ستة أجزاء وهى الخاصة بموظف المكتبة خورخى لويس جريب الشغوف بالقصص البوليسية وغير المعنى بالحياة والسياسية فعندما يرى الفتى والرصاصة مستقرة تحت جلده يتصور أن الآخر عبارة عن قصة بوليسية يعمل المخبرون على حل ألغازها أما القصة الداخلية التى انبثقت من الجزء السادس للقصة وهو عبارة عن بنت سفاح ، قام بكتابتها خورخى لويس جريب وتنتهى « الرصاصة المتعبة » بتدخل من الراوى بوعى والتهميم الخاص بها هو على النحو التالى :

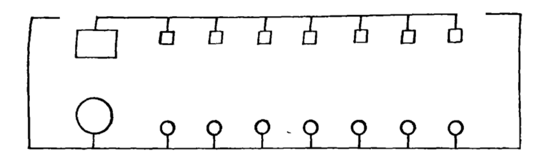


نجد أن قصة « مطواة فى مدريد » E مسبوقة بعبارة للفيلسوف سينكا - Quomodo fabsula sic Vita تحكى كيف أن أستاذا من الأرجنتين يدعى أرتورو يصل إلى مدريد ويعيش فى بنسيون ويتعاطف مع الفتاة / روسير سيئة الحظ إذ تركها خطيبها . ووضعت مولودة . هذا الموقف الذى فيه أرتورو وروسيو يماثل ما يحدث فى رواية « لأوكانتوس والتى يقرؤها أرتورو : فشخصية الرواية يدعى السيد / أرتورو - مثيل لأرتورو - الذى يبدى اهتمامه بفتاة سيئة الحظ تدعى بوريتا تركها خطيبها وهى على وشك الولادة . (١٨ - ٢٥) . ويسير كلا الحدثين فى سلسلتين بالتبادل فالسلسة الأولى تتألف من ثمانية أجزاء أما الثانية فلها سبعة أجزاء يقوم بسردها الراوى - البطل فى شكل يوميات صميمة . وتدخل السلستان فى حلم وعند الاستيقاظ من النوم يطلب أرتور من روسيو الزواج به وها هو التصميم الذى وضعته :



أما قصة « متحف النُدب » L نجد أستاذا يدعى / تريستل وايت متخصص فى "Sarmiente" يسافر إلى سانتياجودل إستيرو . فيدعوه صديقه كوربالان إلى حفل ويعرّفه على القاتل ثيويلو كيدوس . فأثناء الاستراحة يقص عليه كوربا لان حياة ثيديلو يقوم الأستاذ بالربط بين مايسمع وبين بعض صفحات فى العمل Sarmiente وهى تلك الصفحات التى تتحدث عن الحياة البطولية للعقيد أمروسيو ساندس . القصة مقسمة إلى أجزاء تحددها أقواس وغيرها من علامات الترقيم وبعض فقرات منقولة من Sarmiente . تبدأ بمقدمة : فعندما يسمع الأستاذ أن أحداً يتحدث عن النُدَب التى تظهر فى جسد بطل قصة الفروسية أما ديس وكاجولا يتذكر رحلته إلى سانتياجو دل إستيرو حيث رأى الندب التى على وجه ثيويلو . وتنتهى القصة بخاتمة : يتأمل الأستاذ حياة كل من القاتل والبطل . وبين المقدمة والخاتمة هناك قسمين أولهما لقاء الأستاذ (فى شكل دائرة) وكوربالان (فى شكل مربع مع ثيريلو . أما الثانى فهوت مايحكيه كوربالان . وهذا الجزء الثانى ينقسم بدوره إلى طباق عبارة عن مراحل سبعة من رواية كوربالان [مربعات فى الخط العلوى] وسبعة فقرات من Sarmienta (عبارة عن

دوائر فى الخط السفلى) ويمكن أن نراقب ونتأمل التصميم عن كثب فى *الصفحة التالية* :



ويمكن أن يكون الشكل المتجسد للقصة - مثل جسد الإنسان - معبرا عن روحها فقصة « صيد عصفورين بحجر واحد » E نلاحظ أنه مكون من خطوط متوازية : هناك شاب من العاصمة الأرجنتينية يبدأ مرحلة الدراسة الجامعية فى « توكومان » وهناك يتعرف على امرأتين أحداهما جميلة وغبية والأخرى قبيحة وذكية . يحكى الشاب علاقته بهاتين الفتاتين فى سلسلتين متوازيتين من الكلمات وفى النهاية تختلط السلسلتين بطريقة مفاجئة . هذه البنية البعيدة عن وصفها بالعفوية إنما تمثل شخصية الراوى .. البطل « لست بحاجة إلى الاعتراف بأننى من الناس المولعين بالنظام : فقد لاحظوا علىّ حرصى على تصنيف جميع الأشياء فى سلاسل متوازية » يبدأ ظهور تصميم القصة فى عقولنا أثناء القراءة . إذن فهو تصميم عقلى ولما كان كذلك أصبح من السهل الخلط بين تصميم الحبكة وتصميم الموضوع . فالحبكة هى شىء محدد بطريقة ما. ولهذا يمكن القول بأنها ظاهرة أمام أعيننا : إذ يمكن أن نحاول تحويلها إلى صورة مرسومة (١١ - ٧) إلا أن من الصعب رسم الموضوع إذ هو غير قائم فى القصة بل هو عبارة عن موجز : إستخلصناه (١٢ - ٨) وهناك فارق بين الحبكة الدائرية لقصة يقوم الحدث فيها بلغة كاملة وبالتالى تتصل آخر كلماتها مع البداية . وبين الموضوع الدائرى الخاص بالعودة الدائمة للموجزى الذى نستخلصه من قصة ليست لها بنية دائرية بل مكتوبة فى سطور مستقيمة . (هناك قصة الفارس ، والموت والشيطان AE . تجب الأشارة إلى أننى لن أركز على هذه الفوارق فى الصفحات التى تلى . وسأقوم الآن بذكر بعض التصميمات الأكثر شيوعا عن تركيب القصة تاركا للقارىء متعة تحولها إلى أشكال هندسية . والأسماء الى سأطلقها على تلك التصميمات هى مسميات على سبيل الأستعارة : ويمكن للقارىء أن يعيد تسمية رسوماته وأشكاله الهندسية بالألفاظ التى تحلو له : إستعارات مثل الأحجبة والمسابح والعلب الصينية والكاراكولات والأمشاط والأهرامات والأشجار وأكاليل الزهور ...... إلخ .

– السلم : هذا هو التصميم الأكثر بساطة فما هى القصة الكلاسيكية إذا لم تكن تدرجا فى الأثر فى بناء مكوّن من درجات ؟ الحدث يصعد من درجة السلّم إلى أخرى حتى يصل إلى النهاية ، وهناك بعض النقاد الذين يسمون : النهاية « بالذروة » Clémax لكن علينا أن نتذكر أن هذه الكلمة اليونانية كانت تعنى السلّم . ويعتبر شكل السلّم صالحا لمغامرات من النوع الذى يجب أن يقوم فيه البطل بمهام متوالية وصعبة . فالمغامرة الكاملة تتبعها أخرى . وأحيانا ما يتصف السلّم باللاعقلانية عليه نضحك – مثل الحال فى قصة « السعادة » و « الباب المفتوح على مصراعيه » للقصاص إيسيدرو بلاستينى Blaistcin.I وذلك لوجود تناقض بين العزيمة التى تدفع الشخصيات قدما إلى الأمام وتفاهة مقاصدها ؛ وعلى أى الأحوال فإن الحدث مرتب على درجات .

– **التوصيلات** Empalmes

الأمر مثل تركيب الأجزاء المختلفة لسنارة الصيد : قطعة تضم وتركب إلى أخرى وهاتان إلى الثالثة وهكذا . فالراوى يقوم بتركيب قصة بنفس الطريقة المغامرة التى حدثث لشخصيات تنسب إلى أجيال متعاقبة . والكاتب آتورين له عدة قصص من هذا النمط « مدينة وشرفة » – قشتالة – وفورى لويس بورخيس فى « غير الغالى » إذ يقوم بجعل « أنا » يقفز من قرن إلى قرن . وللحكاية ماريا دى بيارينو قصتان يمكن النظر إليهما على أنهما حكاية شخص تمتد عبر شخص آخر بعد ذلك بأعوام طويلة : فى قصة « قرية يلفها الضباب » نجد أن الراوية ترى طفلة فى إحدى القرى يجلس خلف سور حديد وتتصل هذه الرؤية عندما تعود الراوية إلى هذه القرية بعد عشرين عاما برؤية طفلة تجلس خلف نفس السور – هناك أيضا قصة « قمع الخياطة العاجى أو مرايا الوحدة » حيث تعثر الراوية على مخطوطة غير مكتملة تركتها جدتها عندما كانت تلد والدتها . وفى هذه المخطوطة تقول الجدة بأنها اشترت قمع خياطة عاجى من الهند لإهدائه إلى مارثيلا وبعد ذلك نسيت اسم الشخص الذى ستهديه القمع . وبعد أن تقوم الراوية بالبحث والتحقق من وجود مارتيلا هذه التى لم يسمع عنها أحد تقوم بإيضاح الغموض وتواصل هى كتابة المخطوطة لكن على أنها الجدة : فقد ابتدعت هذه الأخير مثيلا لها أمام المرآة .

– **الساعة الرملية :**

إنها عملية لقلب مسار الرحلة ، ذهابا وإيابا . ففى بعض القصص البوليسية نلاحظ الترتيب الذى نجد فيه ارتكاب جريمة الاغتيال : والجنة فى هذه السلسة هى نقطة النهاية . وسرعان ما تبدأ سلسلة أخرى – مع وجود الجثة فى نقطة البداية حيث يقوم المفتش السرّى بالبدء بالجثة . والقصة المؤلفة طبقا لهذا الشكل هى

« الجرائم ترتكب بدون توقيع الكاتب أبولفو ب بيريث زيلاتش . وهناك مثال آخر لهذا النوع من التصميمات : إن نفس القصة تقدم سلسلتين من الأحداث فى اتجاه مضاد ففى قصة « حكاية المحارب والأسيرة » لخورخى لويسى بورخيس ، فهناك بربرى داكن اللون يصل إلى بلدة رافينا فبهرته حضارتها وعندئذ يغير أفكاره ويحارب من أجل القضية الرومانية . وقصة أخرى عبارة عن انجليزية تعيش وسط الهنود فى الأرجنتين فتفصل الحياة البدائية الصحراوية .

- الخاتم أو العقد :

يقوم الحدث بدورة كاملة وينتهى من حيث بدأ . وعندما يكون الشكل الدائرى عبارة عن خط مستمر يمكن تصميمه فى شكل خاتم فهو قطعة واحدة . أما إذا كانت الدائرة متقطعة فيمكن مقارنة القصة بالعقد الذى سُلكت فيه حبات اللؤلؤ . هناك قصة تفيد مثالا لذلك هى التى ألفها برناردو كوردون بعنوان « طاقم الجريمة » يقوم أحد الرواة العالمين بواطن الأمور ليسرد وفى الفقرة الأولى أن هناك ثلاثة رجال يأخذون « راثا » من سريره ويجرّونه ويطعنونه بالسكاكين . وبعد ذلك نرى كل واحد من هؤلاء القتلة يحكى قصة حياته وهم كابيّخاس ولانديبار ونستور . وبعد ذلك يتحدث كابيّخاس بأنه بعد ما شهدوا صمت الصحف عن ذكر الجريمة لا يستطيعون التأكد من موت « راثا » فى سريره . والفقرة الأخيرة مماثلة - لغويا - للفقرة الأولى . ومثال آخر نجده متمثلا فى قصة « السيرة الذاتية لإيرينى » للكاتبة سيلفينا أوكامبو . إذْ تتحاور إيرينى فى النهاية مع مثيلة لها أى مع نفسها ؟ ويقول لها الصوت الآخر « إيرينى أندرادى أريد أن أكتب تاريخ حياتك » فتجيب أيرينى بأنها إذا ما قامت بذلك فسوف يكون هكذا ... ثم بعد ذلك فقرة تماثل نفس الفقرة التى بدأت بها القصة .

- المروحة :

لاحظنا أن الأشكال الدائرية تقسم بأن الفقرة أو الجملة الأخيرة تقود لتكرار الجملة أو الفقرة الأولى ذلك لأن الحدث يعود إلى نقطة البداية ويبدأ من جديد . ومن هنا يجب ألا نخلط هذا الشكل بالآخر الأسلوبى المكون من تكرار جمل دون أن يؤثر ذلك على المسار المستقيم للحدث وفى هذه الحالات فإن الجملة الأولى والجملة الأخيرة تتشابهان بالريشتين الكبيرتين المثبتتين فى الأطراف الخاصة بالمروحة . إن قصة « بدون موافقة الوالد » للكاتب فرنانو سانشيث سوروندو تبدأ وتنتهى بجملتين متماثلتين . كذلك ونجد قصة « عربة على الناصية » لسيريا بوليتى تبدأ بهذه الكلمة « بطيخ ! » إلا أن المصطلح الثانى لا يعود للدخول فى الأول كأنه ثعبان يعض ذيله بل إن الكلمات التوأم تظل منفصلة مثلها مثل دفتى كتاب مجلدٌ .

- التكرار :

هناك بعض الأحداث العارضة التى تتكرر - مثل صورة يتم طبعها على قطعة قماش مرات ومرات ، أو ورق حائط أو كوب أو سجادة أو أى مسطح كان - إلا أن الحبكة تسير فى زمان معين وبالتالى تدخل تعديلات على الحوادث العارضة . فالشخصية (A) تعيش موقفا محددا ويكون ردّ فعلها بشكل معين فى الوقت الذى نجد فيه الشخصية (B) - تعيش نفس الموقف لكن ردّ فعلها يختلف : هذا التنوع فى ردود الأفعال يؤكد الموقف الثابت . أو أن رد فعل كلتا الشخصيتين هو متساوٍ إلا أن إحداهما تحتل مكان الأخرى : فى قصة : دعوة إلى العقد « للكاتبة ماريًا أتخيليكا بوسكو فهناك اثنان من المجانين (A) يستعد لاغتيال (c) لكن (B) يستخدم نفس الخطة ويغتال (A) . وهناك حالة أخرى : إذا ما كان التكرار فى فقرات من القصة لا ترتبط ببعضها فإن المسافة الفاصلة فيما بينها تعتبر بمثابة كوبرى أقيم فوق الفراغ ليربط بين شاطئى النهر . وقصة « المتوحش » لأورايثو كيودجا هى قصة حدث متكرر . ففى الجزء الأول نجد رجلا [يحلم ؟] يقفز نحو الماضى السحيق فيقتل أحد الدينا صورات . أما الجزء التالى فإن هذا الرجل يعيش بالفعل عصر الدينا صورات ويسرد علينا الراوى صراعه مع هذه الحيوانات المفترسة . وعادة ما يكون التكرار لعدد من الأرقام الشهيرة مثل الرقم ثلاثة على سبيل المثال . فالجملة الشعبية القائلة « لايوجد إثنان دون ثلاثة » يمكن أن تكون منعكسة فى الكثير من القصص التى تتحدث عن بطل يحاول مرتين الوصول إلى الخير إلا أن محاولته لا تنجح إلا فى المرة الثالثة . وفى حركة الحدث - أى بنية الحبكة - سرعان ما نرى تصميماً ثابتا . إذ من المعتاد أن نتلقى التصميم عندما نكون فى موقف تأملى محاولينى معرفة مسار الحدث . وبما كنا نتأمل الأمر هكذا قلتُ بأن التصميم هو الجانب الجمالى للحبكة : فبدلا من مواصلة القراءة نعود إلى الوراء وتستمع بأشكالها الثابتة .

- الضفيرة :

إنها خصال ماترويها نفس الشخصية ، تدخل فى ضفيرة خصلة فوق أخرى ، وفى هذا المقام نشاهد حدثين يتناوبان فى نفس القصة . ويمكن أن تستخدم كلمة « الطباق » لوصف القصص التى يقوم فيها الراوى بإحداث هذا الطباق بين الشخصيات التى لا ترتبط ببعضها ، كما بفعل الموسيقى بإحداث طباق بين الموضوعات المتباعدة (١٥ - ٦ - ٤) . فى قصة « أجمل نساء زمانها » للكاتب أو جوستو ماريو دلفينو تسرد بشكل منفصل حياة كل من سوليراد وحياة إيفارستو أى نقطة مقابل أخرى رغم أن القصة تكمن أساسا فى أن هاتين الحياتين لاتلتقيان . وهاكم

مثال أخر : « ماوراء الليل » للكاتب كارلوس ماسترانخيلو . الراوى هنا هو رجل بوليس وصحفى يتحدثان مع بعضهما حول الأسباب التى تكمن وراء الوفاة الغريبة لأحد الرسّامين فى المقبرة حيث رفات زوجته . وتم إدخال عشرة أجزاء من الحوار الداخلى للرسام والوجه إلى زوجته المثبتة فى الحوار الدائر . كما أن قصة بوناردو كوردون « هيا أيها البارجوايبى » تدخل نفس التصنيف .

- الكرسّى الهزاز :

هناك قصص ألفت البداية والنهاية ويبدو أن ليس فيها إلا الوسط . وفى هذا المقام نجد أن وضع « الوسط » غير مريح فلا شىء قبله ولا شىء يلحقه وبذلك يتأرجح هذا الوسط كأنه كرسى هزاز وتزداد الهزات وتزداد ولكن فى نفس المكان . الشخصيات لاتفعل شيئا غير الحوار . وهذه القصص تم تصميمها على أنها كرسى هزاز يتحرك دون أن يتقدم . أنظر « حفلة » ، و« النزلان » للكاتبة إليبرا أو رفيه E.Orphée .

الموازيك والدومينو : E.orphée

تقوم أحيانا برسم صورة ما على سطح أملس مستخدمين قطع السيراميك الملونة ويقوم كاتب يفعل نفس الشىء فى مشاهد جزئية أى يخرج لنا مشاهد من الموازيك القصصى فترى المؤلف برناردو بريتسكى B. Velsitsky يجمع فى وقته « مقهى الملائكة » ثنتا عشر حلقة قصيرة تربط بينها علامات طباعية كما أن المكان – المقهى – يعطى وحدة للقصة إلا أن الحدث لا يستمر من حلقة إلى أخرى – وعلى العكس من ذلك نجده فى لعبة الدومينو – فالقطع إذا ما كانت تحمل نفس الرقم تتلامس مع بعضها – ويمكن أن تساعدنا هذه الطريقة لوصف وجوه الشبه وبالتالى نرى تصميما قصصيا مكونا من حلقات منفصلة إلا أنها تستمر بمنطقية . والمؤلفة عديلة جروندونا لها قصة عنوانها « كابينا جوابانا الفرنسية » تضم فيها إحدى عشر حلقة كأنها قطع الدومينو التى تستمر فى حدث خطى . هى عبارة عن الحكاية المحزنة لمدمنة الكحول المدعوة / نينا . والتى تُؤدى فى وحدات متعاقبة ، حيث يستخدم ضمير المتكلم وضمير الغائب .

- صدر الرقصات التقابلية :

هى كثيرة وفى إحداها نرى أن الخطوات تعود إلى نفس المكان بعد حركات من التقدم والعودة . وللكاتب فيدريكو بلتثو F. Peltzer قصة بعنوان « جولة إلى اللانهاية » تتألف من سبعة حلقات تنفصل طباعيا عن بعضها . ففى الأولى نجد رجلا ينتحر

بإلقاء نفسه فى البحر وطوال الوقت من الثانية وحتى الخامسة بأخذ الحدث فى العودة فى شكل قفزات : الرجل على شاطىء البحر وقبل ذلك نجد الرجل يخرج من الكابينة ليلقى نفسه فى البحر وقبلها فى الكابينة يتأمل النار المشتعلة وقبل ذلك نجد فى يده أجندة يسجل فيها يومياته . أما الحلقتين السادسة والسابعة فإن الحدث يتقدم إذ يقرأ الرجل يومياته ويخرج من المنزل ثم ينتحر . وتنوه الكلمات الأخيرة فى الحلقة السابقة بأن الجولة لابد أن نتواصل ذلك أن الحدث يعود إلى الوراء مرة أخرى » ترك الرجل نفسه ليسقط . سار الرجل على مصّد الأمواج عبر الشاطىء . خرج الرجل من الكابينة . قرأ الرجل اليوميات . ذهب الرجل يبحث عن اليوميات فى المحطة . كان الرجل وحيدا .

- **الألغاز :**

Rompecabezas هى عبارة عن أجزاء مختلطة ببعضها وتتضمن قطعا من رسم نراه كاملا إذا ما استطعنا جمع القطع ووضعها فى المكان المناسب . وهناك قصص موضوعها بعيد عن الألغاز – مثل قصتى « اللغز تنقصه قطعة واحدة (B) – بل وتأخذ شكل اللغز . وقد شهدنا من هذا النوع عددا منها فى السنوات الأخيرة من النوع الصعب ، إلا أننى سأموت المثل الأكثر بساطة : الكاتب ولميرد أ . ساينز له قصة عنوانها « لا » حيث تختبىء منها حكاية فتى غنى أثر عليه إنفصال والديه فيتحول إلى مجرم ويتصنّع أنه اختطف : وهذا ما نعرفه عندما نقرأ السطور الأخيرة فى هذه القصة المكونة من سبعة حلقات . ثم نلاحظ أن السطور الأخيرة تكرر السطور الأولى . حينئذ نقوم بترتيب القطع ونشعر بالمفاجأة ونحن نرى أن القصة تدور فى اللحظة التى يتم فيها الانتحار .

- **اللوح المزدوج واللوح الثلاثى :** Dipticas y Tripticas

إننى أتصور اللوحات الموجودة فى الكنائس والتى تتكون من إطارين يتداخلان فيما بينهما : ففى كل لوح نجد مشهدا مختلفا لكنه يتعلق بنفس الموضوع : إنه الشكل الذى عليه قصة « الراهبة جواد الوبى » للكاتبة إبيتس مالينوى - إنها قصة سحاق تدور فى مدرسة تديرها الراهبات . هذه القصة تنقسم إلى جزءين متساويين . فمن خلال الجزء الأول نطل على الحياة الداخلية للراهبة جودا لوبى التى عشقت فى شبابها ماريا ومنذ تلك اللحظة تشعر بأنها منجذبة نحو الطالبات وبالتحديد نحو سليمة الطفلة التى تبلغ السابعة من العمر . أما فى الجزء الثانى فنسمع الحوار الداخلى لسليمة التى تكره الراهبة جواد الوبى وفى النهاية تحقنها بحقنة كريهة وحلقة الوصل التى تجمع بين اللوحتين هى كلمة « مستحيل » التى تنهى بهاكل من الراهبة

والطفلة حوارها الداخلى . يمكن أن يكون هناك لوح ثلاثى مثل « حكايات ثلاث مع ماكوكو » للكاتب مارتينى ريال .

- أرابيسك . حلزونى دهاليز :

يجب أن أكبح جماح نفس فى الرغبة فى سرد تصميمات للقصة القصيرة وأختتم هذه العجالة داعيا القارئ للتفكير فى الأشكال العبقرية لبعض قصص خور فى لويس بورخيس وفوليوكور تاثار . هناك أشكال أرابسك : إذ توجد خطوط مفتوحة تتناوب سواء نحو الداخل أو الخارج متداخلة فى بعضها فى أشكال إنسيابية أو متموجة أولا منتهية فى ذهابها وإيابها . هناك أشكال حلزونية : إذ توجد شخصيات وأحداث عارضة ومواقف تعود وتدور وتتكرر فى أماكن محددة بينها الحدث فى تصاعد لولبى ومرحلى . وهناك أشكال من الدهاليز : يبدو أن الحدث يسير على غير هدى فى شبكة طرق - ومن إحدى أنماط هذا التصميم هو التعدد الداخلى الذى سوف أعالجه .

١٣ - ٦ : الأزدواجية الداخلية Duplicacién

أعطيت هذا الشكل اهتماما خاصا نظرا للأهمية التى اكتسبها تقريبا فى مختلف الفنون . وهو شكل قديم جدا مثل هوميردس إلا أن العملية النقدية له تتسم بأنها حديثة (انظر مثلا Lucién Dâllenbach فى Lu Cíén Däl len mise en abyme) bach Leré cits pecnlare : cssais or lamise an alyni. (١٩٧٧) والتعبير يضع « فى هوة » يعود إلى أندريه جيد (جورنال ١٨٩٣ م) ويشير إلى صورة داخل عمل ما تعكس العمل نفسه بشكل مصغّر . إنها عملية إنعكاس بسيطة غير أنها هناك أنماط من هذا النوع أكثر تعقيدا تتسم بأنها لا تنتهى مثل الصور فى المرايا المتقابلة وهناك انعكاسات متناقضة مثل الحلقة المفرغة وهذا ما نجده فى قصة تحمل عنوان « أفضل قصصى » التى سنشير إليها بعد قليل . أما بالنسبة للقصص المكتوبة بالأسبانية يمكن للقارىء أن يطلع على مؤلف لـ ليون ليفنجستون Lrón livingstone بعنوان Interior duplucatio and the prablem of form in the Modenn Sponich PMLA MNovel سبتمبر ١٩٥٨.

إن الكاتب الواعى للعبة المرايا المتقابلة التى تعكس الصور بشكل تبادلى بين الواقع والخيال نجده فى بعض الأحيان يقرر زيادة هدف التأثيرات البصرية ولهذا يزود قصته بالمرايا عندئذ نكون أمام شكل الفن داخل الفن الذى يتسم بتنويعات كثيرة . والشىء الموضوع بين مرآتين متقابلتين يتكاثر فى صوره وانعكاسات الصورة حتى يذوب فى اللانهائى . ومن الممكن أيضا تصورّ شكل قصة على هذا النحو أى هوة من القصص داخل قصص إذ يضع الكاتب ولقصة نفسه داخل قصة أخرى وهذا الكاتب

الثانى تبقى شيئا مشابها أو مساويا لما يقصه الكاتب الأول . ويمكن وضع قصّاص ثالث داخل القصة الثانية ورابع داخل الثالثة وهكذا حتى تنوب الصورة وتبعد عن أعيننا مثلما تشاهده فى اللوحات الأعلانية عن Pulail حيث نجد سيدة تمسك فى يدها بعلبة من الـ Puloil يوجد عليها صورة لنفس المرأة تمسك بنفس العلبة ، التى عليها .. إلى . تخطر لى فكرة تقول أنه لكى تقوم قصة معينة بإحداث هذا التأثير الخاص بالعلبة التى تظهر رسم العلبة وهو رسم يحمل رسما آخر فى منظور الهوة السحيقة يمكن أن تكون على شاكلة القصة التى سأعرض لها على الفور (وتصميمها سوف تكون فيها من العلب الصينية الواحدة موضوعة داخل الأحرى) :

« أفضل قصص »

قام المدرس السيد / E سانوبال بإقامة مابقة أثناء حصص الإنشاء تحمل هذا العنوان « أفضل قصصى » ففاز بالجائزة الأول الطالب شاباريًا عن الموضوع التالى :

« أفضل قصصى »

قام المدرس السيد / سانوبال بإقامة مسابقة أثناء حصص الانشاء تحمل هذا العنوان « أفضل قصصى » ففاز بالجائزة الأولى الطالب شاباريًا عن الموضوع التالى :

« أفضل قصصى »

قام المدرس السيد / سانوبال باقامة مسابقة أثناء حصص الانشاء تحمل هذا العنوان « أفضل قصصى »

ففاز بالجائزة الأولى الطالب شاباريًا عن الموضوع التالى :

....

إن وجود قصة بهذا الشكل بحيث يتساوى فيها جزء بالكل لن يكون مسموحا به غير أن هناك قصصا أخرى التى رغم حفاظها على نفس التصميم تقوم بسرد حلقات مختلفة – عن نفس الحدث أو الأحداث المختلفة تماما (١١ - ٦) وفى مثل تلك الحالات نجد من الممكن تصنيف العلاقات بين هذه الدوائر المركزية . يقوم الراوى بوضع الموقف الأولى : إنها الدائرة الأكبر والخارجية . والآن يقوم راوٍ أخر بدوره فى الكلام : إنها الدائرة الثانية ، الداخلية . وبعد ذلك يمكن أن يستمر السرد من خلال الراوى الثالث الذى يقوم بالسرد فى الفصل الثالث ... إلخ هذه النقلة من دائرة إلى دائرة أخرى ليس لها أية حدود اللهم إلا الطاقة الإنسانية على العمل . ولتبسيط الأمر علينا أن نتصور قصة تتضمن دائرتين فقط فإذا ما كان الحدث فى الدائرة الثانية

هو نتاج للحدث فى الدائرة الأولى فإن علاقة السببية هذه تقوم بوظيفة تفسيرية . أما إذا كان الحدث فى الدائرة الثانية ليس استمراراً للحدث فى الدائرة الأولى لكنه يجبرنا على التوقف وتأمل بعض أوجه الشبه العامة فإن العلاقة هى الموضوع . فى قصة « باتويثيو أو هارا المحُرَزّ » (G) نلاحظ أن الراوى الذى وضعتُه يقص المغامرة الخيالية التى قام بها الأيرلندى أوهارا والهندى كوليكيو .

وفى منتصف القصة يقوم كل من الهندى والأيرلندى بسرد أساطير تنسب إلى ثقافة بلد كل منهما وتبرز هذه الأساطير بين سطور القصة إذ نجدها مطبوعة بطريقة مختلفة . غير أن القصة والأساطير التى تم سردها كلها موضوعات ثم اقتطاعها من نفس القماش ألا وهو : الخيال المبدع . هناك نوع ثالث من العلاقة وهى تلك القصص التى تكرر نموذج وقصة ألف ليلة وليلة . ومن المعروف أن الانتقال من حلقة إلى أخرى فى هذا الكتاب يحدث كثيرا لدرجة أن المرء يفقد القدرة على إحصاء تلك الانتقالات . فى « ألف ليلة وليلة » نجد الراوى العليم ببواطن الأمور يطير ويحوم فوق هذا العالم الخيالى ويسرد قصة الملك شهريار مستخدما ضمير الغائب : هذا الملك فقد الثقة فى النساء لأن امرأته خانته فقرر أن يتزوج كل ليلة بفتاة ويقتلها فى اليوم التالى . وعندما يأتى الدور على العبقرية شهر زاد تقص عليه كل ليلة حكايات لا تنهيها ، ولما كان شهريار مولعا بمعرفة نهاية هذه الحكايات أخذ يؤخر موت الفتاة يوما بعد يوم وهكذا نجد أن كل قصة تتداخل فى الأخرى وتستمر السلسلة إلى مالا نهاية . هذه القصة لها قيمة فى حد ذاتها وأرى أن المنظور الذى اتخذته هو منظور الراوى العالم ببواطن الأمور والذى يقوم بالسرد مستخدما ضميرَ الغائب ، لكن عندما تتحدث شهر زاد وتأخذ فى سرد القصة الأولى فى أول ليلة نجد أن هذا الموقف القصصى الجديد تكتسب استقلالا خاصا . فشهر زاد فى هذه اللحظة هى الراوية الحقيقية . وحتى يقوم العفريت – فى هذه القصة – بالانتقام لموت ابنه الناجم عن قتل خطأ من قبل التاجر سيقوم بذبح هذا الأخير . وعندما مرّ ثلاثة من الشيوخ وشهدوا الموقف ملأت الشفقة قلوبهم على التاجر واقترحوا على العفريت الاتفاق التالى : أن يقوم كل واحد منهم بسرد فصل من فصول حياته فإذا ما رأى العفريت أن هذه الحكاية هامة سوف « يتنازل عن ثلث دم التاجر » فيوافق العفريت على هذا العرض وبعد أن سمع الحلقات الثلاث يغفر للتاجر . نلاحظ أن كل واحدة من السير الذاتية للشيوخ وأن كل واحد منهم هو الراوى الرئيسى . وبإنتهاء هذه القصص الثلاث فى الليلة الثالثة تقوم شهر زاد بوضع قصص داخل قصص ... إن القصص التى تتكاثر داخل قصص أخرى ليس هناك مشترك فيما بينها إلا إذا نظرنا إلى الهدف منها وهو تسلية من يؤجل عملية القتل . حسن . إن العلاقات القائمة بين الدوائر التى كنا نتحدث عنها قبل

ذلك تكمن في المساواة بين الحدث الماضي الذى قام بسرده بعض الأشخاص أثناء عملية السرد القصصى لشهر زاد فى *الزمن المضارع* . ففى *هذا الزمن* تقوم شهر زاد بإنقاذ حياتها التى يهددها السلطان وحتى نستطيع ذلك يجب أن تبقى عليه فى حالة إنتباه الليلة تلو الأخرى بأن تقص عليه حكايات نجد فيها الرواة يقومون بإنقاذ حياتهم بنفس الطريقة . إن التكاثر الداخلى يمكن أن يحدث فى أشكال عديدة . وها هى بعضها .

(أ) « المثيل » El ddsle أو التوأم أو المتآمر أو المغتصب أو البديل . فى قصة « الفدية » لدانيل مويانو يقتل فتى آخر أثناء مشاجرة ثم يفر هاربا . فكرة والدة الضحية القاتل لكن عندما يلجأ هذا الأخير فى منزلها تتبناه كإبن لها . إذن يحل *القاتل محل الابن . هو الابن* . وفى قصة « *الفتاة ليتثيب* » للكاتبة أنخلا بلانكو أمورس دى بافيو . نجد أن الراوية تعرف شابة صغيرة تدعى ليتثيب التى يتبدل حالها من المرح إلى الحزن كأنها شخصية مزدوجة . كان لهذه الفتاة أخت توأم ماتت منذ عدة سنوات ورغم أنها تعيش وحدها تقول بأنها أختها الميتة تعيش إلى جانبها وفى النهاية ترى الراوية الفتاة المرحة ليتثيب فى طرقات أحد الفنادق وعندما نظرت إلى حجرتها ترى ليتثيب أخرى وهى الحزينة – فى قصة « الطفل الميت » للكاتب أبيلاردو وأرياس نجد رجلاً يحكى كيف أنه قتل طفلا فى الشارع : اتضح أنه لم يكن إلا نوعا من الهذيان أو صورة لذكرياته عن نفسه هو وقد خرجت فى الفراغ المحيط به . وللكاتب فرناندو وإليثالدى قصة بعنوان « المغتصب » تحكى كيف أن رجلا يغتصب شخصية مجرم مات قريبا فى حادث سيارة إنه هو والآخر فى شكل متزامن – وأكثر من هذا نقول :إنه يتحمل مصير الآخر . وهناك فى هذه الحالة قفزات إلى الوراء فى الزمن إذ يتكرر نفس حادث السيارة والآن هو الذى يموت .

(ب) تثور الشخصية ضد الراوى وتقف على قدم وساق معه وتعلن استقلالها وتطالب بحقها فى أن يعاملها باحترام . وفى قصة « الإدانة » للكاتبة استير إيثا جيرّى نجد أن البطلة التى خُلِقت بحب تعبر للمؤلف عن حبها لهذه القصة .

(جـ) أحيانا ما نرى أن القصة التى نقرؤها توجد بداخلها شخصية تقوم بتأليف قصة مشابهة لدرجة أنها يمكن أن تحمل نفس العنوان هذا إذا لم تكتب

القصة نفسها . وفى قصتى « الخطأ المطبعى » (E) نلاحظ أن شاعرا يقوم بنشر ديوان شعر فيطبع منه ٢٢٠٠ حرفا . شيطان المواهب المدّعاة يدخل المطبعة ويُدْخِلَ خطأ مطبعيا مختلفا فى كل نسخة . القصة تتألف من ٢٢٠٠ حرف عبارةَ عن الأحرف الأولى لأسماء شكلتها الأخطاء المطبعية . وهى حروف تكرر حرفيا القصة التى تتم قراءتها .

(د) تقوم الشخصية « ألف » بالابتكار أو تعتقد أنها تبتكر شخصية Beta التى سرعان ما تأخذ شكلا فعليا وتظهر بشحمها ولحمها . عندئذ نلاحظ أن العلاقة بين « بيتا » ومبدعها « ألف » هى نفسها التى لألف « مع راوى القصة . وفى قصة س الأطلال الدائرية » لخورخى لويس بورخيس هناك رجل يحلم برجل آخر ويكتشف أنه هو الآخر كان فى حلم رجل آخر أقوى منه لقد تصور الكاتب بورخيس شخصيات أخرى « مثيلة » وأكثر قصصه إبداعا وعبقرية فى هذا المقام هى قصته التى تحمل عنوان « بيير مينارد مؤلف دون كيخوته » .

(هـ) أحيانا تظهر مقدمة قصة وقد مهرها إنسان ما بتوقيعه ويتضح فيما بعد أنه إحدى الشخصيات فى القصة . للكاتب أنولنو بيوم كاسارس قصة بعنوان « ضرر الثلوج » نعرف من خلالها السيرة الذاتية لرجل يدعى بيًا فانيى يتم التقديم لها وختامها بالأحرف التالية A. B . C لاسم (وهى الأحرف الأولى التى يُراد أن يُظَن أنها للمؤلف هو أنولفو بيوم كاسارس لكنها ليست إلا لشخص يدى ألفونو برخر كارديناس وهو كاتب أيضا) ثم ذكره فى نص السيرة الذاتية .

(و) هناك حكايتان متوازيتان . « السماء الأخرى » لخوليو كورثاث الذى يتصور فيها أن إيسيدورى دوكاس يعكس عقليا الواقع (أى يخلقه) فى صورة شخصين أحدهما قاتل لورين الذى يعيش فى باريس القرن التاسع عشر ١٨٧٠ وشاب أرجنتينى سيعيش فى العاصمة الأرجنتينية عام ١٩٤٥ م . يظهر هذا الأخير فى صورة الراوى البطل لكلتا الحياتين المتخيلتين

(ل) هناك مرايا تجعل الواقع مزدوجا – [قصة « المرآة » لهكتور إياندى وهى صوة رجل منتحر يخرج من المرآة ويعيش حياة إنسان فى الواقع

(م) تقوم إحدى الشخصيات بإبتكار شخصية أخرى ثم يقوم الاختراع بتدمير المبدع « قصة الدرج الثانى » للكاتبة ثيتا سولارى .

(ن) هناك موقف متخيَّل يتحول إلى موقف فعلى : يؤجل الواقع فى دائرة الخيال – نجد ذلك فى قصتى « مطواة فى مدريد » (١٣ – ٥) .

(ى) ينظر الراوى للعالم الذى أبدعه وفجأة يجد نفسه أمام إحدى الشخصيات . أنظر قصة المؤلفة مارتا موسكيوا بعنوان « الذاكرة الرابعة »

(ز) الحياة كحكم والحكم حياة : « المحاضرة التى لم ألقها » (B) و حلول الظلام فى نيويورك » (P) كلتاهما من تأليفى .

(ك) مسار متوازى لحياتين : فكلا الحدثين متزامنين وذلك يفصل نمطية الكتابة على عامودين . ومن المفترض أننا يجب أن نقرأ المسارين فى آن واحد.

(م) العالم داخل العالم والوجود داخل الوجود و « الأزمنة المرحلية » و « العودة الأبدية » فما يحدث حدث قبل ذلك وسيحدث مرات : انظر قصة « هروبى » .

هناك شكل أخرى من أشكال *التكاثر الداخلى* – Metacuento سوف يتم دراسته فى السطور التالية .

١٣ – ٧ : *القصة القصيرة* Cuentoobjeto , Metacuente

قام المنطقيّون بسبك المفردات التالية « اللغة Lengueje و Metelenguaje و lenguaje objete فطبقا لآراء المناطقة نجد جملة « النظّارة قذرة los anteajas estan Sucio » فاللفظة anteajos تشير إلى أداة للرؤية أما فى اللغة الانجليزية فبدلاً من هذه اللفظة يستخدم "glasses " وفى الفرنسية lunettes وفى الأسبانية anteajas وبالتالى فمن خلال اللفظة anteajas لا تشير إلى أداة للرؤية بل إننا نتحدث عن المصطلح نفسه : anteajos " . فى الحالة الأولى يدور الحديث حول أشياء وأحداث بعيدة عن الكلمات أما فى الحالة الثانية فإننى أتحدث بشىء عن الكلمات . إذن فالمناطقة يطلقون مصطلح اللغة Lenguaje للتعبير عن أشياء خارج اللغة Extradingiustices وأحيانا يكون هناك ما يسمى داخل اللغة tIntralingúnticos وبالتالى نجد علاقة قائمة بين متيالغة netalengoaje التى تعالج وتحلل وبين اللغة الشىء lenguaje abjetc الذى يتم تحليله .

يخطر على بالى إمكانية تطبيق هذا *التصنيف* على *الدراسة* الخاصة بشكل أو أشكال القصة القصيرة . وبذلك نجد أمامنا « القصة » التى تتولى سرد حدث معين واقعا كان أو خيالا ، وهو خارج عن نطاق الأدب Exteliterans . نجد ذلك فى

قصتى « الفيلة » G التى تعالج موضوع حلم يحلم به البطل . كان الحلم تجربة فعلية دون أن تكون له أدنى علاقة بالأدب . أما فيما يختص بما هو داخل الأدب Intraliteraino فإننا نجد أنفسنا ما يسمى الميتاقصة Metucuents والذى يقوم بسرد ماتم سرده وهذا الذى انتهينا من سرده يطلق عليه القصة الشىء - - Cuente olijeto هذه الأنماط لابد أن يصحبها نوع من الوعى المستنير بتراثية المادة القصصية . فمثلا قصتى « ريح الشمال » L نجد هذا النموذج وهى عبارة عن صحفى أرجنتينى يتسم بالجهل الشديد يسافر إلى لندن ويتعرف فى إحدى الحفلات على رجل عجوز يدعى ويليام فرير هارفى . وعندما عرف أن العجوز كاتب قصة قصيرة يقول له :

– انظر ياسيد هارفى سوف أهديك إحدى الطرائف التى سمعتها فى العاصمة حتى تفيد منها فى كتابة قصصك . ثم يقص عليه حكاية من السحر وخلفيتها وظروفها أرجنتينية . يستمع العجوز وعندما يلح الصحفى عليه قائلاً « لماذا لا تكتب قصة حول هذه الواقعة ؟ » فيردُ عليه السيد هارفى قائلا » لا أستطيع يا عزيزى ، لا أستطيع لأننى كتبت تلك القصة قبل ذلك » والأمر أن هارفى الكاتب بالفعل كان قد كتب قصة " August Heat " [فى The Beat of Five Fingers] وقد تمت قراءة تلك القصة فى بوينوس أيرس . وقد تأثر أحد الناس بالموضوع السحرى فتحدث بشأنه مع صديق آخر وهذا الآخر مع ثالث وهكذا انتقلت القصة من فم إلى فم وتحولت إلى قصة فلكلورية وأصبحت مجهولة المؤلف ومنتشرة بين الجماهير . وبعد ذلك بعشر سنوات ادخلت عليها تعديلات فأصبحت هناك عدة روايات منها ثم انتقلت إلى المؤلف الأصلى كأنها « البوميران » . يعتذر الصحفى لأنه قام بعملية انتحال غير مقصودة . وعندئذ يقول له السيد ويليام ف . هارفى » لا تخجل يا صديقى فكلنا ننتحل . فهناك من يظن أنه ابتكر قصة لكن هناك من اخترعها قبله » . ثم يعقب بعد ذلك بجملة يعترف فيها بأنه عندما كتب قصة August Heat جمع بين عدة قصص لـ Nathaniel Hawhane وإيركومان Erckmann - Chatrian m و Arhun Schnitzlen . كما أن هؤلاء الثلاثة لم يخترعوا شيئا فالموقف السحرى الذى تتسم به قصصهم أصله أسطورة يونانية . فى هذه القصة قصدت عمدا تكرار الحبكات الخاصة بقصص سابقة .

ورغم أن الأمر لا يتعدى إعادة صياغة مادة تراثية فإننى أظن أن جعل القارىء يتوه فى شلال من النهايات غير المتوقعة فى إطار البنية التى أطلق عليها « ميتاقصة » إنها طريقة كتاب أدب باستخدام الأدب نفسه « وقصة » ريح الشمال » هى متياقصة والقصة الهدف هنا الخاصة بها هى قصة August Head لويليام ف . هارفى .

والقصة الأكثر تعقيدا من السابقة هى « تكريم روبرتو أرلت » للكاتب ريكاردو بيلجليا : إذ ينشر « تقى لأول مرة لروبرتو آرلت » ويصحب النشر مقدمة ومعلومات وملاحظات ووثائق ومشاهد ، وتدخل جميع تلك العناصر فى الشكل الخاص بقصة لها العديد من الازدواجيات الداخلية . أحيانا تقوم بعمل أدب قصصى مستخدمين أدب المقال . وأغلب قصص خورخى فى لويس بورخيس وخوان فاكوبو باخارليًا وإداورد وجودينو كيفر وماركو دينبى كلها عبارة عن إعادة صياغة مواد فلسفية جاءوا بها من المكتبات (انظر التناص ١٠ - ١٦)

١٣ - ٨ النهاية المفاجئة :

قمت بإعطاء بعض التعميمات حول شكل النهاية فى ١٠ - ٨ وسجلنا عدة ملاحظات تحليلية فى ١١ - ٧ - ونظرا لأهمية الموضوع سوف نفسح له بعض المساحة هنا . فكما قال فيكتور شكلومسكى « إذا لم يقدم لنا الراوى النهاية فلا يتكون لدينا الانطباع بأننا أمام حبكة » L'architectare du récit et du raman " Sun la théare de la Prose يتودد الرّاوى بين إغلاق القصة أو ترك النهاية مفتوحة : ويرتبط قراره بالدرجة الأولى بالمناخ الأدبى الذى يكتب من خلاله . وأرجو ألا يتهمنى القارئ بالتصوف إذا ما قلت بأن القصة التى تفتقر إلى النهاية تعتبر أمرا جديدا بالمقارنة بالقصص الكلاسيكية وبالتالى فإن أثر هذا التجديد هو النهاية . فالحدث فى القصة ليس له مخرج إلا البدء والانتهاء . وترتبط النهاية بدرجة رضا الراوى : فهو يشعر أنه قدمَ ما يريد تقديمه . إذْا أراد تقديم عينة عادية من الحياة أو قطعة غير عادية . وأراد أن يكون الحدث صاعدا حتى يصل إلى آخر نقطة ثم تُحَل الأزمة التى لازمناها طوال الطريق . ولقد أراد عند الوصول إلى هذه النقطة أن يتوقف الحدث فجأة ويرسل القارىء لا بالحلول بل بالتنويهات ، أو أن يتركه يواجه مشكلة التفكير فى حل من إثنينى . أراد الراوى أن تكون النهاية محتومة ومتوقعة أو أراد أن تكون نهاية مفاجئة وغير متوقعة . والنهاية الأولى ليست لها قيمة أكثر من الثانية . إننا هنا أمام زوجين اثنين وكالعادة لا مناص من أن تقع المرأة بين ذراعى الرجل . لا يهم أن تسبق الأحداث وتعرف ما سيحدث ذلك أننا أثناء القراءة نعيش متعة النمط الذى يستخدمه الراوى فى وصف تتويج القصة بمشهد الحب . بحدث غير ذلك فى قصة « البنطلونات الزرقاء » للكاتبة سارة جايّاردو . فالقارىء تعود على مشاهد جنسية وينتظر من هذا الفتى الذى دخل مع فتاة جذابة أنه سيضاجعها المفاجأة هنا هو أنه لا يقوم بعملية المضاجعة ويصلى لأنه ظل وفيًا لخطيبته . نعود من جديد لقراءة القصص التى لها نتائج غير متوقعة ... ومن المُمّل أن نعود لقراءة القصص البوليسية التى ليس لها من القيمة إلا أنها بوليسية وفاجأتنا النهاية بأن السفاح كان الشخصية الأقل اشتباها . وما يروق

لنا فى هذا النوع من القصص هو احترام قواعد اللعبة - باستخدام موضوعات محرمة Tabus شائعة بين الكتّاب المحترفين - لكن لا ننزعج إذا ما حدث بين الحين والآخر نوع من اللااحترام لهذه الموضوعات . فى قصة « جريمة الكنية » P عملت على كتابة قصة بكسّر صيغة عامة : وهى القائلة بمنع إدخال عنصر ما وراء الطبيعة فى بحث حالة قتل .

نتفق إذن على أن النهاية المفاجئة وغير المتوقعة ليست لها قيمة أعلى بالضرورة من تلك النهاية المتوقعة والتى لا مناص منها لكن هناك نهايات مفاجئة لا يعفو عليها الزمن فعدم الاستمرارية هو عدم ديناميكية فى فن السّرد القصصى . فكما تتطلب الحياة منّا الجهد الدؤوب لنتأقلم على تغيّراتها فإن القصة تقوم بهذه المهمة البيولوجية بتدريبنا وتعليمنا على مواجهة الأمور غير المتوقعة . إن شكل النهاية المفاجئة يحول دون السقوط فى الروتينية بنفس الدرجة التى تحاول فيها الحياة تفادى الملل . فنحن فى حاجة إلى اللّعب بالاضافة إلى المياه والهواء والطعام . إننا ننسب إلى نوع Homo ludens . إن القصة القصيرة هى هيئة رياضية نلتحق بها كلما شعرنا بالحاجة إلى صدمة صحية تدعْم قدرتنا على الحياة بطريقة فيها روح المغامرة . المفاجأة تدعّم من قدرتنا على تجنب الطرق المعروفة والبحث عن طرق جديدة . وأحيانا ما يؤدى الحرص على المفاجأة إلى هدم النظام : فهناك بعض الرواة يريدون إقرار نوع من اللا إستمرارية فى الذوق العام ولهذا يكسرون الأشكال المعهودة . إلا أن النهاية المفاجئة التى أتحدث عنها - رغم أنها تخرق الاطار العقلى الذى رسمه القارىء للقصة - لا تكسّر الأشكال . بل أنها فى حد ذاتها شكل آخر والمفاجأة فى هذه النهاية لها قيمة خاصة . فالقارىء يقوم بتجريب شىء ليس غير متوقع فحسب بل أفضل مما كان منتظرا أى ضربة قوية ومؤثرة تتجاوز حدود توقعاته . هناك أستاذ فى هذا التكنيك إنه أو . هنرى الذى اعتاد أن يفاجئنا بنهايات مفاجئة متوالية فلم يكن القارىء يضيق من مفاجأة فيلقى عليه بالأخرى وعندما يظن أن هذه هى الأخيرة يأتينا بأخرى .. وعندما فكرت فيه كتبت قصة « المخادع يحال إلى التقاعد » E وجعلت لها أكثر من نهاية مفاجئة كانت آخرها وجود الأحرف الأولى مجموعة من بداية الكلمات (هذه هى آخر المفاجآت للقارىء ذلك أن تلك الأحرف تقول بأن قصة O . Henary تم انتحالها وهذه القصة غير قائمة .

تتسم ميكانيكية النهاية المفاجئة بالبساطة . إذ تقوم على حبكة بينها عناصر من الواقع والخيال . والراوى يعرف الفرق بين ما هو واقع وما هو خيال ، فلا يخدع نفسه بل يستعد لخداع الآخرين . فسيقوم بسرد حدث فعلى لكنه يعطيه بوضوح الخيال . وبالنسبة له فلا شىء فيه مفاجأة لكنه يفكر وهو مشغوف بإمكانية مفاجأة

أناس آخرين . هو يعرف أن البشر كثيرا ما يخطئون وينسون وأن التلقى عندهم تعتريه بعض الصعوبات وأنهم أحيانا ما يسيرون خلف عجلة الطاحونة وأنهم يعانون من نقص فى الحسّ النقدى وحينئذ يستعد الراوى لمفاجأتهم . فهو لم يبدأ عملية الكتابة بعد . يقتصر دوره فى هذه اللحظة على التخطيط والتدّرب على الحيل والوسائل وعلى المراجعة العقلية للملاحظات حول الواقع والخيال التى أخذها فى اعتباره وهو يسير فى طريق الاعداد لقصته . وهو الآن يعيد السير فى الطريق التى تجوّل فيه بأفكاره فيبدأ الكتابة – وما يفعله هو البدء بما هو خيالى وظاهرى وليس بما هو واقع . ويستمر فى طريقة حتى يفاجىء القارىء بذكر حقيقة مستكنة فى القصة مع الكلمات الأولى فيها : فالشخصية التى كانت تتظاهر بأنــها ذكر لم تكن فــى الواقع إلا أنثــى (طعم أحمر الشفاه) (G) والمدينة المسحورة التى تبدو للشاعر ما هى إلا نوع من السراب ...... إلخ .

١٣ – ٩ الميكانيزم المجازى :

قلت فى ١٣ أن بالامكان النظر إلى القصة القصيرة على أنها شكل مغلق ذلك أنها لا تسمح بأن ينفذ إليها الواقع الخارجى . كما أن عناصرها الداخلية تعمل باستقلالية تامة غير أننا يمكن أن نعتبرها كشكل مفتوح ، ذلك أن نوايا الراوى تدخل إليها من أحد الجوانب ومن جانب آخر نرى تفسيرات القارىء . ويمكن أن يكون الشكل مستديرا قويا وأيضا على شكل السلندر . نعم . يمكن أن تقول المزيد بادّعاء البلاهة والحديث عن الاختتام المفتوح والفتحات المغلقة للقصة . الحقيقة أن هذه اللغة المجسّدة يتفق تماما مع النمط الخاص بالقصة التى سأقوم بعرضها . فلنتصوّر قصة لها مدة عضوية إلا أن مركز توحيدها يوجد خارج جسد القصة وعلى المرء أن يعثر عليه فى السياق . إنها قصة يقوم الكاتب من خلالها بإرسال ألغاز على القارىء أن يحلها وهو بعيد مستخدما قانوناً غير أدبى ، وتقوم القصة التى لها شكل ماكينة الترجمة بتحويل الصور الجمالية إلى مفاهيم أخلاقية من خلال حركات متصلة بالجهاز العصبى لها . وهذا النوع من القصص هو ما يطلق عليه الآلية المجازية.

من المعروف أن مصطلح "alegoríe" يونانى الأصل : « هناك » « أشياء أخرى » « أنا أتحدث . أى أن يقال شىء والقصد شىء آخر والقصة تأخذ هذا الشكل المجازى عندما تساهم كل عناصرها من شخصيات وأحداث وأوصاف فى التعبير كرمز – عن جوانب لوضع ثقافى معين . فهذه الشخصية مثلا ترمز إلى التقدم أو الشر أو للأرجنتين . أما هذا الحدث فيرمز إلى الدسائس الخاصة بالحقد وقسوة هذه الحضارة أو تلك الأخرى ووطأة قوى الطبيعة وعدم تمييزها . وذلك الوصف الخاص لإحدى النوافذ أو لإحدى

الغابات يمثل المعرفة أو الخطر وهكذا دواليك فى قصة « المدْعُوَات » للكاتبة سيلفينا أو كامبو نجد الطفلات تمت دعوتهن إلى حفل للأطفال فهن يرمزن إلى الآثام السبعة الرئيسية . فالراوى لهذه القصة المجازية يريد أن ينقل إلينا أفكاره عن العالم إلا أنه بدلا من صياغتها فى لغة عادية يفعل ذلك من خلال لغة تخيلية . هناك إذن رسالتان متوازيتان : إحداهما ضمنية والأخرى ظاهرية . نجد الضمنية هى المسيطرة ولكن بشكل غير ظاهر . والقصة المجازية لابد من فك شفراتها . وتظهر دلالة القصة بعد أن تترجم الصور إلى مفاهيم . فإذا ما صنّفنا الأساليب إلى أسلوب انطباعى (أى الواقع كما تتلقاه حواسنا) وأسلوب تعبيرى (أى الواقع كما نفكّر فيه) فإن القصة المجازية هى تعبيرية وقد تحدّث هذه القصة قديما فى الأساطير والأمثال والخرافات والعظات الأخلاقية (٤ - ٢ - ٦) وأحيانا ما يكون بديهيا أمام أعيننا تجسّد الأفكار لا لأن الشخصيات تحمل أسماء حقيقية فقط - مثل إيفا وفيكتوريا وكريستيان - بل لأن الضلوع الفلسفية تبدو من وراء الجلد الواهن الذى يغطى القصة :

وهذا هو ما نراه فى قصص Nathaniel Hawthorne إلا أن مفاتيح الرمز أحيانا ما تغيب عنا ولم يعد القارىء فى وضع يتأكد فيه من الفكرة المتجسدة : ومثل هذا نراه فى قصص فرانزكافكا فنقوم نحن بالتخمين بأن المقصد هو إقامة نوع من التراسل والتشابه بين مستويين للدلالة غير أننا لا نستطيع تفسير هذين المستويين .



١٤ - قصص واقعية وقصص غير واقعية

١٤ - ١ مدخل :

يتحدث بعض النقاد عن آداب واقعية وأخرى غير واقعية . فعن أى واقع يتحدثون ؟ الأمر أن كلمة « الواقع » لها مفاهيم عديدة فهناك الواقع المتجسد الذى نتلقاه من خلال الحواس وجهازنا العصبى . وهناك واقع شديد الاختلاف الذى دخل إلى نص إحدى القصص القصيرة مرورا بخيال الراوى . فالواقع الذى تمثله قصة قصيرة نجده مكونا ليس من ذرات وخلايا بل من كلمات . إذ قام الراوى بتحويل الواقع إلى رموز لغوية أسهمت فى خلق الانطباع الزائف بوجود واقع متخيل وإحتمالى . هذا الواقع المتخيل هو الذى يكتسب قيمة فنية . والنقاد الذين أشرت إليهم فى السطور الأولى يفضلون أن يستخلصوا من القصص مضمونها - الظروف والأشياء والوقائع والمشاهد الوصفية والشخصيات - والقيام بفحصها ، مستخدمين نفس المنهج الذى يسير عليه رجال العلوم التجريبية ، ومن هنا يخرجون . بحصيلة مؤادها أن القصة تتسم بالواقعية إذا كانت مرآة صادقة لعالم الواقع الذى نعيش فيه بالفعل . ولا تكون غير واقعية إذا ما بَعُدَت عن القوانين الطبيعية والقواعد المنطقية . إنهم يريدون قياس درجة اقتراب الأدب من واقع غير أدبى . ولنر ما الذى سيحصلون عليه أو سيصلون إليه .

١٤ - ٢ الأدب كمعرفة للواقع .

تبزغ القصة القصيرة من واقع معين : سرعان ما نجد أمامنا شخصا من لحم ودم كان يعيش فى ظروف معينة وأخذ يتصل بالآخرين من بنى جنسه من خلال اللغة . لنقم باستدعاء هذه الشخصية الفعلية . أنه موباساه ، تشيكوف ، كافكا ، بيراندللو ، كاترين مانسفيلد إسحاق دينسن أو أندرس إمبريت (وبعد أن تقوم بتكبيره بالمنظار) . هذه الشخصية لها رد فعل على الحوافز تصل إليه من المحيط الخارجي ويتجسد رد الفعل فى أنها تحسّ وتريد وتتذكر وتتخيل وتفكر وتتحدث ، وفى يوم ما تقرر كتابه قصة قصيرة . ومن أجل ذلك تخلق لنفسها « مثيلا » أى راوٍ متخيَّل (٥ - ٢ ، ٥ - ٣) يقوم الراوى بعملية السرد القصصى فتشير كلماته إلى أماكن وعصور ومواقف وأناس

وأحداث وأشياء . لكن الكلمات قبل وبعد كل شيء تظل كلمات . فمن خلال الرموز اللغوية يشير الراوى إلى واقع هو غير لغوى فى حد ذاته . يتحوّل الواقع هنا إلى رموز إنه واقع مُمَثَّل فى النص وداخل النص . وبعد أن تتم كتابة القصة فليس لها أى علاقة بالواقع الخارجي . إنها إبداع فنى يكمن معناه فى نفسه . إنه خيال وتصور وأمر ظاهرى فيقبل القارىء قواعد اللعبة الأدبية ويقوم بمخيِّلته بوضع تصور للواقع المحتمل الذى يقدمه له الراوى على شكل قصة قصيرة .

سيكون غير ذى جدوى توجيه تساؤلات للقصة تتعلق بحقوقها فى الوجود : إنها هناك مثلها مثل الكون الذى لا يرد بدوره على سؤالنا الخاص بكيف ولماذا وجُد . وإذا لم تكن القصة هذا الكون الصغير يمكن أن تكون عنصرا أحاديا تخيله Leibniz : أى روح تعكس الكون دون أن تستطيع باقى مكوِّنات هذا الكون تدميرها .

هذه الأنشطة التى تتركز فى القصة القصيرة تقتضى معرفة بالواقع : فكل من الكاتب والراوى والشخصية والقارئ يعرف الواقع . لكن هناك أنماط مختلفة للمعرفة ، وتكمن المشكلة فى تحديد نوعية المعرفة الأدبية التى تختلف كثيرا عن المعرفة العلمية . ففى ميدان القصة القصيرة يمكن أن تبرز هذه الأسئلة : من يعرف ؟ وكيف يعرف ؟ وما الذى يعرف ؟ كما أن هناك سؤالا آخر : فى هذا الفصل الذى نحاول فيه معرفة الفرق بين القصص الواقعية وغير الواقعية والسؤال هو : ما هو الأساس الذى تعتمد عليه حتى نتأكد من أن ما عرفناه هو واقعى ؟ وللحيلولة دون سوء الفهم أبادر القارىء بالقول بأن الأساس فى معرفة الفرق بين القصة الواقعية وغير الواقعية يكمن فى السمة الطبيعية أو الماورائية لعناصر الحدث . وسوف أتولى مؤقتاً دور « محامى الشيطان » أبحث عن الأسباب التى من أجلها ينظر النقاد إلى الأشياء الخارجية عما هو أدبى وهم الذين انتقدتهم قبل ذلك . إذ سوف أتناول بالدرس وبحرفيه ما نطلق عليه « بواعث الحدث » فى القصة القصيرة . أى أننى سوف أحكم على سلوكيات الحيوان أو سلوكيات الإنسان فى إحدى القصص مستخدما نفس المنظور الذى أستخدمه فى الحكم على حيوان داخل دائرته الحيوانية وعلى الإنسان داخل دائرته الاجتماعية . فالأساطير zoomóficas لـ إيسوبو Esopo تعكس معرفة بالطبيعة النفسية للإنسان وهى معرفة أقنم بكثير من التعبير عن مثالية البطل فى الأساطير الرومانسية إلا أن حجر الأساس والمحور الذى سأستخدمه سوف أبرهن من خلاله على أن حيوانات إيسوبو رغم علمها فإنها غير طبيعية نظراً لقدرتها على الكلام وأن الأبطال الرومانسيين رغم الزيف هم طبيعيون لأنهم قادرون على الكلام . فالقصة الخرافية وقصص الجن والعفاريت والتحالف مع الشيطان والرحلة عبر الزمن بحثا عن الخلود وكل ذلك يمكن أن يعطينا لوحة مقنعة عن القوى الحميمة التى تحرك الإنسان لكننا

عندما نقوم بالفهم الحرفى لها فلا تخرج عن كونها من الخوارق . أما محاولة رسم صورة دقيقة ، كأنها صورة فوتوغرافية ، لعتاة المجرمين الذين يطاردهم العديد من المخبرين المحنكين فهى تتسم بالطبيعية رغم عدم اقتناعنا وبعد هذا التحذير أواصل حديثى . فى إطار القصة نجد أن الذى يعرف الأمور كلها هو الراوى ، ولنترك جانبا - ولو مؤقتا - الكاتب والقارىء فهما لا يدخلان النص القصصى (٥ - ٢ ، ٥ -٤) حسن . لنا أن نقول بأن معرفة الرّاوى ليست منطقية ولا تتضمن مفاهيم وفلسفة وعلوما . إنه يعرف على طريق الحدْس . فالراوى مثل أى شاعر أو فنان يتلقى ويتخيّل وجود أشخاص دون تعميم . فإذا ما لجأ إلى التعميم - إلا إذا كان ذلك التعميم جزءا من النص كتعليق غير مهم - أصبح إبداعا خياليا - وليكن معلوما للجميع أننا نتحدث عن الرواة الذين لهم عقلية الشاعر وعقلية الفنان وهما عقليتان تتخذان الحدس أساسا للابداع . وعلى ذلك أقول : إن الفكرة الفلسفية والاشارة العلمية وعبارة مأخوذة من نص تربوى ستكون داخل القصة بمثابة رؤى محددة كأننا نرى أحد النجوم أو طفلة أو نملة . فالرّاوى يماثل جهد المثقف الذى يفكر مستخدما العقل ويقوم بتصنيف الواقع مستخدما مقاييس موضوعية بل يلجأ إلى متعته الحميمة التى هى التأمل . إنه يتأمل العالم ويتأمل ذاته أثناء عملية التأمل نفسها (٣ - ٦) . يرى فى أعماق روحه حدثاً إنسانياً يهتم به لطبيعته الخاصة ويتخذ قراره بسرده قصص . هذه الرؤية هى تلخيص فنى للأشكال الروحية التى يعيشها الراوى وكذلك للمواد المتلقاة . ترتفع أحاسيسه إلى مستوى الخيال بفضل الحدْس . فالصورة الحدْسية التى يكونها عن الحياة والكون هى صورة فورية وعفوية إلا أن القوة الأدراكية للحدْس الأول تتسع مع الخطوات التى يسير فيها فى إعداد قصته . وأثناء هذه الخطوات يجدد الحدْس نفسه ويوقظ خيوطا حدْسية غريبة منه ، وتتدخّل بواعث كامنة ورغبات فى الفهم وذكريات من خبرات سابقة ، وأنواع من الاستعطاف والاستهجان وفضول لمعرفة التنويعة الأنسانية وألغاز ثقافية واكتشافات ، إلا أن معرفته بالواقع تتسم بتفرّدها وذاتيتها وأنها محددة . إن قصته هى كون صغير تم وصفه بعناية ووضع خصوصياته . لقد تم تصوّر الراوى على شاكلة إنسان يعيش فى هذه الدنيا : له عينى إنسان فهو يرى تلك الأشياء التى يراها ويعيشها الإنسان . الرّاوى هو شخصية خلقها إنسان وهو بدوره قادر على خلق شخصيات .

القصة ليست رأسا مفكرا (رغم أن تكوينها المستدير والمستقل يجعلنا نفكر بأنها تشبه الرأس) لكنها تتضمن فكرا . وأقرب فكر هنا هو الخاص بالراوى فما يفكر فيه هذا الأخير ليس منطقيا أو تأمليا . القصة ليست مقالا يبحث عن قيمة فلسفية . إلا أنها تتضمن مفهوما عن العالم . وإذا ما كان ذلك المفهوم متوافقا مع منهج تفكير

الراوى فهذا لا يقل عن التوافق ، الذى وصفه الغنوسيون ، بين من يعرف والشىء المعروف . إن الحدس والرؤى والصور التى يعبر عنها المفهوم تأخذ شكلها المجسّم فى أشكال الأحاسيس المُعاشة والتى يتم تأملها ذاتيا . ومنظور الراوى والشخصيات التى يخلقها تثرى المناظير الداخلية فى القصة القصيرة . وعندما تحدث هناك مشكلة بين الراوى وشخصياته متعلقة بكيفية فهم الواقع فكل وجهة من وجهات النظر نجد فيها جرعة من جرعات الموضوعية وأخرى ذاتية . يصبح كل شىء نسبيا وأصبحنا لا نعرف شيئا عن طبيعة مقياس الحقيقة .لكن أى أهمية للحقيقة : النسبية فى القصة هى إحدى قيمها الفنية . فما يهم ليس الحقيقة بل عمل الرّاوى ومواقفه ونواياه وحيرته وحيله الأسلوبية واحترامه وعدم احترامه للقواعد العامة التى عليها الجنس الأدبى الذى اختاره ليكون الوعاء التعبيرى . القصة لا تزوّدنا بمعرفة حقيقية عن الواقع لكنها تحاكى الواقع . أى واقع ؟ وكيف ؟ سوف أتحدث الآن عن هذه المحاكاة " Mimesis ".

١٤ - ٣ المحاكاة Mimesis

عرف رمن أرسطو الفن بأنه محاكاة (تمثيل ، أو تقليد) ورغم الأثر السيىء الذى أحدثه ذلك المصطلح فى تاريخ النقد فإننى سأستخدمه . غير أن لى بعض التحفظات (١٠ - ٢) تتوفر فى القصة ملامح فيها محاكاة : لكن ماهو الشىء الذى تتم محاكاته ؟

يقر الراوى من خلال كلماته بوجود عالم ما . هذا العالم يمكن أن يكون حقيقيا أو غير حقيقى ، واقعيا أو غير واقعى ، تحت ملاحظته أو تم تخيّله لكن ها هو هناك ذلك العالم داخل القصة وعلينا أن نقبل بوجوده إذا ما أردنا الدخول فى لعبة الثقافة الأدبية . إن سرد بعض الأحداث والاختفاء وراءها حتى تكون مرئية يعنى أن الراوى يؤكد على أحكام تتعلق ببعض الشخصيات والأشياء فى إطار ظرف محدد . وفى هذا الاطار يمكن القول بأن كلمات الرّاوى هى محاكاة : فمن خلالها يقلد ويمثل عالما . وسوف نعتبرها حقيقية (رغم أننا قد نعرف أنه إذا ما تم تحليلها خارج السياق الأدبى والجمالى لن تكون كذلك) .

١٤ - ٤ الناقد ومقاييس الحقيقة عنده :

أكررّ السؤال الذى بدأت به هذا الفصل : عندما يتحدث الناقد عن قصص واقعية وغير واقعية فعن أى واقع يتحدث ؟ هل يتحدث عن الواقع غير العادى الذى خلفته القصة ؟ إنه إذا ما كان الأمر على هذا النحو فما عليه إلا أن يفهم حدسْ الراوى . فمن خلال الحدس يعرف الراوى لكن المعرفة ليست معرفة مفاهيم . هل يتحدث الناقد عن الواقع اليومى الذى يعرفه خارج القصة ؟ إن ما يفعله فى هذه

الحالة هو تصنيف مواد استخرجها من القصة إلا أن القصة تتفكك أجزاؤها ولنتوقف قليلا عند القضية الثانية .

يلاحظ الناقد فى القصة الموقف الموضوعى والحدث الموضوعى . والقصة بالنسبة له عالم من الأشياء التى يريد أن يعرفها بنفس الطريقة التى يريد بها معرفة الأشياء لا تدخل عالم الأدب . لكن ما الذى يعرفه؟ لما كان غير مهتم بالرؤية الذاتية للراوى وللشخصيات فإنه يخرج من دائرة الآداب ويحاول الحكم على ما إذا كان الواقع الاحتمالى القائم داخل القصة له صلة بواقع معاش ومُحَسّ خارجها . إنه يستخرج من القصة وقائع تحدث فيها ويقارنها بخبراته اليومية . أى أنه يقوم بتصنيف معرفته بالوقائع وليست تلك التى تتوفر عند الراوى عنها . فى القصة رقم XLV من كتاب الكونت لوكانور للسيد / خوان مانويل تحكى قصة تحالف مع الشيطان . ويقوم باترونيو يؤمن بالشيطان فإذا ماكانت عنده هذه العقيدة فإن منهجه فى السرد يتسم بالواقعية لكن إذا لم يكن الناقد مؤمنا بوجود الشيطان سوف يقول إن هذا التحالف - الخارق لطبيعة الأشياء - هو علامة على الايمان أو الخيال وليس المعرفة وبالتالى فالقصة التى بين أيدينا ليست « واقعية » . من الواضح إذن أن تصنيف القصص إلى واقعية وغير واقعية يرتبط بمقياس الحقيقة الذى يستخدمه الناقد . ومن الآن فصاعدا سوف أتصور ناقدا يكون مقياسه لمعرفة الحقيقة هو الثانى .

فيما يتعلق بالمعرفة - قد يقول ذلك الناقد - نجد أن المبادىء الكونية هى السيطرة ومنها الذات (كل شىء يماثل ذاته و) واللاتناقض no Controdicián (من غير المعقول به أن يكون أو لايكون هناك فى الوقت نفسه ومن نفس المنظور) والثالث المستبعد Tercero excluido (أن يكون هناك صفة لشىء أو لاتكون ولا يوجد احتمال ثالث) وسواء كانت الأشياء مما تنسب إلى العالم الخارجى (تفاحّة مثلا) أو الداخلى (شعور ما) فإنها يجب أن تكون مباشرة ومرتبطة بسلسلة من البراهين العقلية التى يصحّح بعضها بعضا ويتم التأكد من حقيقتها . إن الأحكام الخاصة بالواقع الآتى للشىء الذى تم التفكير فيه يجب أن تستهدف الصلاحية العامة سيرا على نهج المعرفة العلمية . وتقوم هذه الصلاحية ليس على الخبرات الاعتيادية للانسان وكذا على قوانين الفكر المنطقى والبراهين المتوفرة . وبالتالى فهناك عناصر لا تدخل فى مقياس الحقيقة - مثل الإيمان والتجارب الصوفية والحدسْ الجمالى وبواعث الإرادة والانفعالات والسلطة البعيدة عن ضميرنا والحلم والجنون والهذيان ...

وأكرر القول بافتراض أن الناقد يستخدم مقياس الحقيقة التى عرضت لها فكيف يقوم بتصنيف الوقائع التى استخلصها من القصة ؟ ولنتصور نحن الطريقة التى يسير عليها .

فى السطح الظاهرى للقصة يرى الناقد حيال واقع خارجي يحكم عليه : يرى الأماكن والأزمنة والمواقف تكتسب الأخيلة صفات الأشياء المحسّة ؛ هناك الأماكن والأزمنة والمواقف والأشخاص والأشياء والوقائع التى اتخذت شكل الرمز فى القصة لكنها أصبحت المتعلقة بالمعرفة عند الناقد . فإذا ما اتفقت الصور المكونةّ عن هذه الأشياء مع الأشياء نفسها فإن الناقد يخرج بنتيجة مؤداها أن معرفته هى معرفة حقيقية . إنه يعرف حقا أنواعا كثيرة من الأشياء : الفعلية والمثالية والميتافيزيقية والمنطقية والخيالية ... إلخ . ولندرس - مؤقتا - اثنين من هذه الأصناف : الأشياء الفعلية (المحسّة : إذا ما تلقيناها بالحواس ، والنفسية إذا ما تلقيناها من خلال الحسّ الداخلى) . والأشياءالمتخيّلة (كائنات تم إبداعها من خلال الخيال الشعرى) . فالناقد يعرف حقيقة فيما إذا كانت تلك الأشياء والأماكن والمواقف فعلية أو متخيلة . إنه واثق : هذا واقعى وذلك خيالى . إنه واثق من حكمه فيعود إلى القصة . أو بمعنى أدق يُعيدُ إلى القصة الأشياء التى أخذها عندما قام بفحصها فى ضوء الحياة اليومية . حكم على الأشياء بأنها فعلية أو متخيّلة معتمدا على توافقها من عدمه مع الصورة التى كونها هو نفسه عن تلك الأشياء. إذن فإن تصنيفه للأشياء على أنها فعلية أو خيالية كان مشروعا خارج القصة فقط . لكن دون أن يتأمل لحظة أنه أصبح الآن داخل القصة يلقى بحكمه على القصة نفسها ويقول :إنها قصة تتضمن أشياء متخيلة خارقة للمألوف وبالتالى فهى ليست واقعية ... هذه الواقعة - يتساءل الناقد مشيرا إلى قصة انتهى من قراءتها - هل يمكن أن أتحدث فى الواقع اليومى المعاش ؟ هل يمكن أن تقع ؟ هل من غير المحتمل ذلك ؟ هل يمكن ؟ هل هو مستحيل ؟ وهنا يخرج من هذه الأسئلة تصنيف رباعى .

١٤ - ٥ : نحو التصنيف :

يتسم هذا التصنيف بعدم الكمال من منظور علم الجمال ذلك أنه تصنيف للوقائع ليس كما تم تصورّها من الناحية الرمزية فى القصة بل كما يعرفها الناقد فى الواقع الخارج عن السياق الأدبى . غير أن الأمر من المنظور التربوى والتعليمى يمكن أن يكون مفيدا فى تعليم الآداب . لنستمع إذن لما يقوله الناقد العملى وليس النظرى . فعند القيام بتصنيف القصص يستند إلى التدرّج الذى يبدأ بما هو محتمل وينتهى إلى ما هو غير محتمل ومن هذا إلى ما هو ممكن ، ومما هو مكن : إلى ما هو مستحيل . هناك أربعة أنواع : القصص التى تتسم وقائعها بأنها عادية (محتملة) وقصص تتسم وقائعها بأنها غير عادية (غير محتملة) وقصص تتسم وقائعها بأنها غريبة (ممكنة) وقصص تتسم وقائعها بأنها من الخوارق (مستحيلة) .

١٤ - ٥ - ١ : القصص الواقعية : العادى والمحتمل والقابل للحدوث .

هناك وقائع عادية يمكن أن نراها فى أجناس أدبية مختلفة فى أجناس أدبية - حتى فى أكثرها بعدا عن الواقع مثل الأساطير ويمكن أن نراها أيضا فى اتجاهات مختلفة - حتى فى تلك الأكثر بعدا عن الواقعية مثل المدرسة الرومانسية والبرناسية والانطباعية ، لكن السياق الموضوعى للوقائع اليومية هى الأعمال القصصية التى يطلق عليها « الواقعية » .

يتعرف الناقد فى القصة « الوقعية » على ممالك الطبيعة ذلك أن مواصفاتها تتوافق مع علم الفيزيقا وعلم البيولوجيا . إنه يتعرف على العادات فهى التى تم وصفها فى علم السلالات وعلم الاجتماع والتاريخ واللغويات . إنه يتعرف عليها لأن علم النفس قام بدراستها أى دراسة تحوير الواقع الناجمة عن الكابوس والتشاؤم والكذب والجنون والخيال والهذيان وتسميم الأفكار . وعندما يعتريه الشك بأن هذه الوقائع القائمة يمكن أن تكون واقعية أم لا فذلك لأن العلوم لا زالت تشك فى الأمر : هناك على سبيل المثال علم Parapsicalagéa (وفروعه ومنها , Premaniciane Telepatîa) القصة الواقعية هى نتيجة الرغبة فى رسم صورة مماثلة كلما أمكن لم يتم تلقيه من « اللا أنا » No - yo (أى الطبيعة والمجتمع) ومن الـ « أنا » yo (المشاعر والأفكار) ويمكن أن تكون صيغتها الفنية ما يلى : العالم كما هو . إن الرغبة فى الوصف الدقيق لدرجة أن أيا من أبناء الجيران يتعرف على الشىء الموصوف تؤدى إلى اختيار منظور عادى ترى من خلال أشياء عادية أيضا . ورغبة من الراوى فى السير على النهج الواقعى يضع نفسه فى خضم الحياة اليومية ويراقبه بعينيه ما يحدث على أنه واحد من هذا الجمع لكن . ويروق له أن ينظر إليه على أنه شاهد عادى يمكن الاستغناء عنه . إلا أنه فخور باختفائه وعدم ظهور شخصيته . إنه يجعلنا نظن أننا جميعا نرى ما يراه هو ما يحكن لآخر ، مع بعض الجهد ، أن يكتبه هو أيضا بنفس الطريقة . والأكثر من هذا ما يلى : إنه يريد أن يجعلنا نظن أن قوته الإبداعية تكمن فى قدرته على نقل صورة (سطحيا ؟) للعالم المحيط . ومن هنا نجد كلما رأينا تعريفا للقصص الواقعى تقع أعيننا على نفس الصورة البلاغية : إنها مرآة ملساء تعكس المشهد الطبيعى والاجتماعى والانسانى . إنها صورة بلاغية خاطئة . فالمرآة الأكثر ملامسة تقوم بالتشويه ذلك أن ما يظهر على اليسار هو فى الواقع على اليمين والعكس صحيح . لكن الخطأ لا يتأتى من هذه النقطة فحسب . فهى تعبر بوضوح عن الطبيعة التشويهية للوعى الذى يغير الأحاسيس التى يتلقاها . والصور البلاغية لستاندال " Mirior qu'on Promène an langd , un Chemin " خاطئة أيضا فهى تنوه بأن

الواقع الذى تعكسه هو واقع خارجى دائما والحقيقة أنه غير ذلك . واقعية تلك الطبيعة ذلك والمجتمع لكن الخبرات المكتسبة من الحلم والجنون ليست أقل واقعية . فالقصة النفسية واقعية عندما تؤكد مفهوم « العادى » الذى شكلناه اعتمادا على وحدة وتكرار الحدوث فى الصفات الإنسانية .

إن العنصر المشترك للأنواع الفرعية للواقعية الأدبية - مثل الرومانسية والبرناسية والطبيعية - هو أنها كلها تعكس لنا وقائع عادية ، تتعرف عليها فى الحال ذلك أننا رأينا وقائع شبيهة بها أو نأمل فى رؤيتها فى أى لحظة . وما تفعله المدرسة البرناسية هى العملية التجميلية بإشارات هامة عن الفنون والمتاحف أما الانطباعية فلكى تصف الواقع تقوم بتحليل ردود فعل وحساسية الراوى . والطبيعيون يقومون بتشويه الوقائع والتقليل من شأنها وذلك حتى يؤكدوا نظريتهم بأن الانسان هو نتاج تحدده نفس القوانين التى تحكم مسار حياة الحيوانات . ويمكننا أن نذكر المزيد من الأنواع الفرعية للواقعية . والوقائع فيها جميعها تتسم بأنها عادية وقابلة للحدوث (أنظر مقالى « الواقعية فى القصة » los damingas del profesor) .

١٤ - ٦ - ٢ : قصص : ما هو غير عادى وغير المحتمل والمفاجىء .

هناك وقائع غيرعادية تحدث فى الحياة . فرغم أنها غير محتملة الحدوث إلا أنها تقع . فالقصة تبتعد عن الواقع إذا ماكانت الوقائع المسرودة غيرعادية وغير محتملة الوقوع . فالراوى لا يصل به الأمر إلى فرق القوانين سواء قوانين الطبيعة أو قواعد المنطق لكن ترى عليه الرغبة فى فرقها . وهو على أى حال يتخصص فى الاستثناءات . إنه يبالغ ، ويقوم بجمع المصادفات ويسمح بأن تقوم الصدفة بتسيير أقدار البشر . ومن خلال الاختيار يجعلنا نشعر أننا نرى شيئا عظيما وهذه العظمة يتضح أن وراءها تفسيرا ليس من العظمة فى شىء . يبحث ويعيد البحث . يبحث عن مناخ غريب وشخصيات غير عادية ومواقف استثنائية ويعيد البحث والشرح لكل مابدا أنه غير معقول ولا يصدق لأول وهلة . وبإعادة البحث نجد التفسير لـ « إستيكو : المدينة الغارقة » (k) : إن الرؤية غير العادية للشاعر دوفى Duffy هى عبارة عن سراب ناتج عن تغييرات مناخية بعد أمطار هطلت على شمال الأرجنتين . وبطل قصة « قمر من الرماد » (M) يرى الآثار الناجمة عن إنفجار بركانى ويتصور معه نهاية العالم . وأحيانا مايكون الأمر غير العادى استجابة لرؤية Lúdica . وهذا هو الحال الخاص بالقصص البوليسية . كل شىء فعلى : هناك الضحية والقاتل والسلاح والباحث ، هناك الأسباب والظروف المحيطة بالاغتيال . هناك نظام التنفيذ ونظام الاكتشاف لكن فى قصة « الجنرال له جثة جميلة » (G) نجد أن النهاية مفاجئة بطريقة غير عادية :

فأثناء حفل سياسى يقوم أنصار القائد بالتهام جنة الجنرال فى عجائن من الخبز دون أن تعرف السبب .

١٤ - ٥ - ٣ : قصص غامضة : الغريب ، الممكن المشكوك فيه .

الأحداث فى هذه القصص ممكنة الوقوع لكننا لسنا ندرى كيف نفسرّها . أى أنها أحداث غامضة ومثيرة للمشاكل . ويقوم الراوى بتصنّع حيلة الهروب من الطبيعة ، حتى يجعلنا نتشكك فى الأمر ، وأنه يريد خلق الانطباع باللا واقعية ، ويقص علينا حدثا نستغربه كثيرا رغم تفسيره . فبدلا من تقديم السحر كما لو كان واقعا يقدم الواقع كأنه سحرى « الواقعية السحرية » أطلق هذا المصطلح على ذلك الأسلوب فى السرد القصصى . هناك الشخصيات والأشياء والوقائع التى يمكن التعرف عليها وهى كلها معقولة لكن لما كان الراوى يريد أن يثير فينا مشاعر وأحساس بالغرابة فإنه يجهل ما يراه ويمتنع عن الإتيان بالتوضيحات الفعلية . وهو بذلك يعمل على أن تضرب القصة بجذورها فى أعماق النفس لكنه يصف الكينونة كأنها كينونة إشكالية . فالأشياء موجودة . هذا صحيح وأى متعة نعيشها عندما نراها تدخل فى مجرى الخيال ، وعلينا الآن أن ننفذ إليها ونحاول أن نلمس سرّ اللغز فى أعماقها . يشعر الراوى بالاستغراب كأنه يحضر مشهد للخلق مرة ثانية . وعندما نرى العالم بعيون جديدة وفى ظل شعاع صباح جديد نشعر بأنه عالم رائع أو مثير للدهشة . وفى هذا النوع من الفن القصصى نجد أنه لما كانت الأحداث واقعية فإنها تثير فينا الشعور باللاواقعية . وتكمن إستراتيجية الراوى فى الإيحاء بمناخ خارق لنواميس الطبيعة دون أن ينفصل عن الطبيعة والتكتيك المتبع هو تشويه الواقع فى صورة شخصيات تعانى هذيانا عصبيا . ولما كانت هذه شخصيات تعانى عصبيا فعادة ما تربط بين أحاسيس وأفكار غير متناسقة وتنقل لنا صورة غير عادية لأمور عادية . إننا نجهل الواقع عندما يقوم الرواة والشخصيات بتغطيته بعباءاتهم العصبية : إسكيزفرينيا والأفكار الثابتة والسير أثناء النوم و Paramnesias ... إلخ . فإذا ما كانت شخصية الراوى تتسم بالغرابة فإنه سيجد غرابة فى الأشياء المألوفة . فأحيانا يعبر لنا عن مشاعره التى يستغرب من خلالها مستخدما خدعا أسلوبية . إذ يقوم مثلا بذكر الكثير من الصور ليزيد من صعوبة التلقى المباشر لشىء عام ومطروق . فلا شىء أكثر ألفة من زوجين يمارسان الحب . حسن بدلا من قيام الراوى بالإشارة إلى هذه الواقعة العادية جدا باستخدام كلمة « جنس » يعمد إلى وصف الأمر بأستغراب كأنه يكتشفه لأول مرة أو كأنه أمرا غير عادى فى حياة البشر وكأن ليست هناك كلمات لوصف الموقف . فى قصة « طائفة العنقاء » يصف بورخيس الطقوس السريّة لبعض الأعضاء . يتسّم الوصف بالغرابة

والمفاجأة . والكلمة التى لم ينطق بها أبدا هى « الجنس » [انظر المقال الذى يحمل أحد كتبى عنوانه : الواقعية السحرية ومقالات أخرى ١٩٧٧ .]

١٤ - ٥ - ٤ : القصص الخيالية : ما فوق الطبيعة ، المستحيل واللامنطقى .

نفرق هنا بين قصص ما فوق الطبيعة الجزئية (قصص الأطياف) وبين قصص ما فوق الطبيعة الكلية (قصص الأعاجيب) ففى القصص « السحرية الجزئية » نجد أن الواقع اليومى يتعرض لتغييرات نظرا لظهور عنصر من عناصر ما فوق الطبيعة . فالمشهد الأول من قصة « قديس فى أمريكا الجنوبية (G) يبدو واقعيا وشخصيات القرن السادس عشر تتمثل فى أحد الغزاة الأسبان وأحد الرهبان وأحد الهنود : إلا أن هذه الشخصيات الثلاثة تتعرض لموقف غريب يغير من مسارها : لقد دخل الشيطان ! وفى بعض القصص الأخرى نجد أن عنصر التغير القريب فى الموقف يكمن أن مخلوقا أسطوريا أو عملاقا غريب الشكل . إذن يتم كسر المسار التلقائى للطبيعة بواسطة - تدخل عناصر غير أرضية وقوى خارقة ينجم عن وجودها تحولات عنيفة . لا نرى أثرا لقانون الجاذبية فى رجل مسكين فهو يبتعد عن الأرض و « يقع » على السماء (« بدرو الخفيف » M) وهناك إنسان آخر تم انتزاعه من عصره ونقله إلى عصر سابق على العصر الذى ولد فيه (تاه أليخو ثاره فى غياهب الزمن P) وتدور أحداث القصة السحرية فى هذا العالم : وهناك جزء ، جزء واحد فقط من عالمنا العادى تتعرض للتهديد أو تتأثر بالضربة التى نتلقاها من عالم مجهول . يحدث العكس فى « القصص السحرية الكلية » إذ تدور الأعاجيب فى عالم غير عادى (من منظور إنسانى) لكن لا شىء مما يحدث فيه يهدد عالمنا أو حياتنا . إذن فعنصر ما فوق الطبيعة يسيطر على هذا العالم بالكامل كما لا تظهر الحاجة بأن نتواجد نحن البشر فيه - يمكن أن تكون القصة مليئة بالعفاريت . أو أن تقع أحداثها قبل نشأة الكون (حكايات الشيطان P) أما فى عالم « قصص الأطياف » نشعر بالصدام بين عالمين لكل قوانينه التى تحكمه فهناك عالم بعيد يقترب من عالمنا بشكل كبير حتى يمكن رؤيته ولكن درجة القرب لا تصل إلى مرحلة التهديد (Roger Caillois, Images , Images, 1960) .

إن الراوى لقصص ما فوق الطبيعة يستغنى عن القوانين المنطقية وعن عالم المحسات ويسرد لنا دون سابق تقديم حدثا غريبا ومستحيلا . إذ يسمح بأن يدخل دائرة السرد وبشكل مفاجىء وغير منطقى عملاق غريب. يسعد الراوى بتباعده عن مبادىء المنطق وتصنع المعجزات التى تؤثر على قوانين الطبيعة . وبفضل هذه الحرية فى التخيل يتحول ما هو مستحيل فى عالم المحسات إلى أمر ممكن فى عالم الخيال . ولا يوجد تفسير لهذه الخطوة التى أتى بها الراوى إلا أنه راغب فى ذلك . إنه يخيل ،

رغبة فى تفسير ما لايمكن تفسيره ، تدخل عناصر خفية . فأحيانا يظهر عنصر ما فوق الطبيعة ليس متجسدا فى عنصر معين بل هو انقلاب كونى غير مفهوم يجبر البشر على اتخاذ مواقف غريبة . ينقلب العالم على عقبيه فى هذا النوع من قصص ما فوق الطبيعة ويختفى الواقع فى دهاليز الخيال إنها عملية تشبه السحر أى الهروب العنيف تجاه العدم .

توجد الأعاجيب التى تصفها القصص السحرية فى هذا الوصف . والواقع فى حد ذاته غيرملموس : لا تعرف إلا الظواهر الطبيعية . أما ما فوق الطبيعة فهو بعد فى دائرة الأدب وليس فى عالم الواقع . فليس هناك علاقة بين معرفة الواقع وبين ما يقوم به أحد الرّواه اللاعقلانيين بإقناع نفسه بأن مايقوم به من حيل فى هذا المقام يساعد على كشف الحجب ويفشى السرّ الأعظم . لقد أصبح لهؤلاء اللاعقلانيين الفنية اليوم فى الساحة (الملاحق) وبتوافقا مع هذا الاتجاه كثرت النظريات التى تتحدث عن الأدب السحرى وسوف ألخص بعضها .

١٤ - ٦ : نظريات أخرى بشأن ماهو سحرى .

يعرّف بعض المؤلفين « ما هو سحرى ، بالأثر النفسى الذى يحدثه هذا النوع من القصص لدى القارىء . فعندنا Marcel Shneider فى كتابه Discours du fantastique دار النشر Déjà la neige (١٩٧٤) وبيتر بنزولت P . Penzoldt فى The Supernatural in Fiction 1952 وآخرين غيرهم . وأكثر المؤلفين تحمسا للقول بأن الحالة النفسية للقارىء هى جزء أساسى من التعريف الخاص بما هو سحرى ، هو H. P . Lovecraft فى كتابه Supernatural Horror in literature (1945 « تكون القصة سحرية إذا ما شعر القارىء فى أعماق نفسه بالخوف والهلع من وجود عوالم وقوى ذات طاقة خارقة » لكن ردّ فعل القارىء لا يمكن تخمينه . إن الراوى ينتظر بشكل خاص رد الفعل هذا : فعلى سبيل المثال ، عندما ينتهى من سرد قصته بمعضلة أو موقف غامض وعلى أساس ذلك يختار القارىء الحل . إلا أن قراءا آخرين ينتابهم الخوف إزاء نفس القصة . بينما نجد عددا آخر من القراء يسعدون ويضحكون لذلك الوضع . يجب ألا نثق كثيرا بالمشاعر التى لا يتم التعبير عنها فنيا داخل القصة . فداخل القصة تحدث الوقائع وهناك يقفز الراوى من مكانه أولا يفعلها عندما تدلف إلى القصة مخلوقات مما فوق الطبيعة وتدخل إلى المجتمع الإنسانى . ففى القصة يقدم الراوى عالما تكون فيه كافة المخلوقات عما فوق الطبيعة وبالتالى لا أحد يخشى أحدا أو أن يظهر فى هذا العالم الذى ينسب إلى ما فوق الطبيعة إنسان يسهم فى إحداث خلل فى حياة العفاريت . أو ... لكن لماذا نواصل ؟ الحقيقة أن تعريف القصة السحرية لايرتبط بالأثر النفسى الذى تحدثه لدى القارىء بل ترتبط بما نُعْمِلُه نحن

فى الحدث الذى يتم سرده هل هو حدث مستحيل ؟ هل حدث ما ينسب إلى ما فوق الطبيعة ؟ لنرى بعض النظريات التى تتحدث عن الأدب السحرى . فى كتابه La Séduction de l'etrange . Etude Suav la literature fantastirue - 1970 قام Louis Vax بدراسة الأدب السحرى لكن كتابه المفعم بالأمثلة والاستطرادات والمشاكل والنظريات ونقض تلك النظريات يتجنب وضع تعريف للأدب السحّرى . إنه يشير إلى وقائع أحدثت خللا فى المجرى العادى للطبيعة الأمر الذى يتهددنا . ومن هنا ينبع الخوف . لكن الشعور بالغرابة أمام غير المألوف له أيضا نوع من القوة التأثيرية . والذين يشعرون بجمال الأدب السحرى فنيا هم هؤلاء من غير المصدقين بشىء « إن دعائم الأدب السحرى الحديث تقوم على اطلال التصديق الساذج القديم » لقد كتبه الإنسان وبدلا من أن يأخذ فى الاعتبار التخوفات القديمة استخدمها كمادة للابدا ع الفنى . إن تطوّره التاريخى يأتى موازيا لزوال الاعتقاد فى الأعاجيب . إن الموضوعات الخاصة بها فوق الطبيعة هى التى تجعل من القصة أدبا سحريا بل النية التى لدى الراوى إذ يسلك هذه العناصر بطريقة فنية . إنه راوٍ ذو روح سليمة يتوجه إلى جمهور يتمتع بتلك الصفة ويقدم له قصة غريبة : واللعبة هى عدم تصديق ما يُقرأ . « إنه اللعب بالخوف وهذا يستتبع ثقافة عقلية لّماحة وأرضية صلبة لعدم التصديق » . هناك « مسافة نفسية » كبيرة بين عالمنا نحن الذى نعيش فيه قلقين إزاء التهديدات التى تأتينا من وقائع مستحيلة التفسير وبين العالم الفنى لقصة تحاول تنقية هذا القلق . إن غموض القصة السحرية يتصنّع تغطية هذه المسافة . فأحيانا يغطيها ببعض الطرائف رغم أن الموضوع قد يكون رهيبا . والتركيبة البلاغية للقصة السحرية يمكن أن تكون فى "imaginaire invraisemblabale" « التخيل غير المحتمل » ومع ذلك فرغم هذا الخيال وتلك اللا إحتمالية يستطيع التأثير على القارىء .

ويرى إستيفان تودورف Tzvetan Todorov فى كتابه « مدخل للأدب السحرى – ١٩٧٠ » أن القصة السحرية تصف عالما شديد الشبه بعالم الواقع اليومى الذى نعيش فيه جميعا وفجأة نرى مشهدا يتم فيه خرق قواعد المنطق وقوانين الطبيعة كيف يمكن تفسير ما حدث ؟ إننا نجد أنفسنا مترددين بين حليّن : الأول : إنه نوع من الهذيان أو الرؤية غير الصحيحة وبالتالى تظل قوانين الطبيعة وقوانين المنطق سارية المفعول . الثانى أن هذا الخرق غير المنطقى وغير الطبيعى حدث بالفعل وفى هذه الحالة علينا أن نقرأ أن العالم فيه قوى غامضة » إما أن يكون الشيطان هو نوع من الوهم أى أنه كائن تخيلى أو أنه موجود بالفعل مثل أى كائن حى ... إن السحرى هو التذبذب الذى يعيشه إنسان يعرف فقط قوانين الطبيعة عندما يقع أمامه حادث غير طبيعى من الناحية الظاهرية » . هذه الحيرة – فى مخيلة الراوى أو مخيلة إحدى

شخصياته أو القارىء الذى يتفق معهم – هى الملمح الأساس فى القصة السحرية . وعندما تنحسر الحيرة فالقصة تصبح غير سحرية وتنتقل إلى جنس آخر . وإذا ما كان الكسر أو الخلل فى المنظومة المنطقية والطبيعية نوع من الوهم فإن القصة تدخل عالم « ما هو غريب » : فرغم أن أحداثها تتسم بالغرابة واللامنطقية وأنها غير عادية ومثيرة وفريدة وتغير الأمور فهى قابلة التفسير . أما إذا كان هناك ميل إلى أن تدخل عناصر مما فوق الطبيعة هو برهان عملى على وجود قوانين يجهلها الإنسان فإن القصة تدخل عالم « ماهو عجيب » إنها تبتعد عن عالمنا نحن البشر وتلتقى بكون آخر ممكنا بعد أن كنا نعتقد باستحالته . ورغم ذلك فنحن غير قادرين على تفسير طبيعته العجيبة .

١٤ - ٧ : الموضوعات السحرية :

إن النظريات التى قمت بتلخيصها – وتلك الأخرى التى لم يتسع المقام لها – تحاول وضع تصنيف للموضوعات السحرية . فهناك بعض المحاولات التى تتسم بأنها مجردات . فقد اقترح روجر كايلوس Roger Caillois وجود قائمة نظرية ومن هذا المنطلق يمكن استخراج وتصنيف الموضوعات الحالية والمحتملة فى المستقبل مثلها فى ذلك مثل القوائم الخاصة بالمواصفات الكيمائية لـ Mendeliev والتى أدت إلى تصور عناصر كانت مجهولة فى تلك الآونة . كما أن هناك تصنيفات أخرى أكثر تحديدا فهى تقوم باحصاء كافة التنويعات على الموضوعات التى تخطر على الأذهان . فإذا ما كانت القائمة تتحدث عن « كائنات غير موجودة » نجد فى الاحصاء المحدد ذكر للآلهة والملائكة والجنيات والعفاريت والعمالقة والساحرات والكائنات المخيفة والأشباح والهياكل العظمية ومصاصوا الدماء والكائنات الممسوخة إلى غير ذلك من الكائنات ..

وأيا كانت درجة الاسهاب فى قوائم الموضوعات فإن بعض القصص لا تدخل ضمن تلك القوائم وأكثرها تلك التى ينظر إليها على أنها قصص الخيال العلمى . إننى لا أتحدث هنا عن القصص التى تقتصر على أن تنقل إلى المستقبل أحداثا خارقة للطبيعة وكانت مطروقة فى الماضى ثم تم إلباسها بعض القوالب الفنية . هذا النوع من القصص لا زال يحتفظ بطبيعته السحرية . والقصة لا تفقد الطبيعة السحرية لها إذا ما قلنا « ذات يوم سيكون فى ألفادى ثنْتُور روبوت سوبر ... » بدلا من قولنا « كان هناك فى أحد الممالك الأسبانية ساحرة ... » ليس هذا إننى أتحدث عن القصص التى ألفها عُلمَيون جادّون ينطلقون من مواقف محتملة ويقومون بتطويرها بمنطقية كاملة . هناك بعض القصص المثالية التى يمكن بقولها مؤقتا على أنها فرضيةً للعمل الثقافى . فأحداثها ليست خارقة للطبيعة بل ذات طبيعة تجبرنا على أن نفكرّ فيها

بمنطق جديد . هناك واقع فعلى صغير جدا فى حجمه وواقع واضح الكبر فى الحجم . فالراوى الذى يقوم بتأليف قصة من الخيال العلمى مستخدما قوانين تنسب إلى الواقع المتناهى الصغر ثم يطلقها على الواقع الذى نعيش فيه معشر الإنسان سيحصل على آثار تبدو غير طبيعية - خارقة للطبيعة لكنها قابلة للتفسير المنطقى . هناك بعض الأحداث الأخرى فى قصص الخيال العلمى التى تتسم بالمنطقية وهى تلك التى لاتحدث تغييرا فى الطبيعة الإنسانية بل تدخل بها كوكب ينسب إلى مجرة أخرى . ومثل القصص السحرية فى صعوبة التصنيف نجد الأحلام . هل القصة التى ألفها لويس كارول « أليس فى بلاد العجائب » سحرية رغم أن بعض الأعاجيب فيها يمكن تفسيرها منطقيا على أساس أنها حدثت كحلم لطفلة نائمة ؟ هناك قصص تحتوى على ظواهر نفسية ليست سحرية فى نظر هؤلاء الذين يؤمنون بـ Parapsicologia . وماذا يمكن أن تقوله عن هذه القصص التى تحدث فيها معجزات يمكن النظر إليها على أنها فعلية من منظور رجل متدين وعلى أنها سحرية من منظور رجل ملحد ؟ لقد ذكرت القصة رقم XLV من الكونت لوكانور للسيد خوان مانويل : فياترونيو وكذا السيد خوان مانويل وقرائهما جميعهم ، تحت مظلة التصديق التى تنسب للعصور الوسطى ، يؤمنون بامكانية التحالف مع الشيطان . أما بعض قراء اليوم فيرى أن هذه القصة سحرية . هذا التغيير فى الرؤى والتحليلات يستحق تعليقا فى موضع آخر . والآن سوف أتحدث عن مشكلة ما إذا كان « الواقع » الخاص بقصة يتغير أثناء قراءته مع تعاقب الأجيال .

١٤ - ٨ البنية الديناميكية للواقع المُمَثّل فى القصة .

من الصعوبات القائمة فى وضع تعريف للأدب السحرى هى أن الناس كان لهم ردّ فعل مختلف أمام ماهو عجيب فالكاتب بيير ماكسيم Pierre - Maxime Schuhl من خلال مؤلفه « الخيال والعجيب » قد برهن على أن ما هو عجيب يتجسد فى أجناس أدبية عندما يختفى الايمان أمام التوجهات للروح الإيجابية هناك قانون تبادلى له جانبان مثيران : على مدى القرون تتعاقب عصور الإبداع حيث نجد أن ما هو عجيب له حرية الحركة وهناك عصور أخرى حيث ما هو خرافى يكتسب منطقية ويدخل فى باب الأسطورة والرموز الشعرية ففى أقدم العصور اليونانية نشأت أساطير ميثولوجية . وفى العصر الذى نحياه تم صياغة هذه الأساطير من جديد من خلال شعراء لا يؤمنون بها . فكل من أرسطوفانيس وإيوربيدس يبتسمان ساخرين من ظهور آلهة على المسرح . وأوبيديو Ovidio لا يؤمن بقصة الخلق التى يرويها إن استبعاد ما هو عجيب يدوم قليلا على مدى التاريخ . والبعث الدائم لما هو عجيب - الذى لا يختفى أبدا أو لوقت طويل فعند طرده من أحد الأبواب يدخل من الباب الآخر

– يتحدى الطبيعة العقلانية للحضارة التى ظهرت فى العالم القديم وخلفتها لنا كتراث . لقد تم إخضاع الواقع لقوانين الطبيعة والفكر المنطقى وكل ما يخرج عن حدود الفكر المنطقى ننظر إليه على أنه غير واقعى . لكن هذه الوقفة – يقول شلجيل Schuhl - ليست شاملة أو غير قابلة للكسر . هناك نوع من التقهقر ويسعد الناس أحيانا بالتخلى عن مطالب الموقف الثقافى . ومن خلال الفلكلور نسعد بالقصص العجيبة التى ترفضها المقاييس العلمية وتعود هذه القصص لتكسب أرضا من جديد . يتم الابقاء على العقلانية ولكن من خلال جهد دائم وحثيث . وما يطلق عليه « العقلية البدائية » نراها ليس فقط فى الأطفال أو فى البدائيين بل فى الناضجين ثقافيا . هناك رغبات عجيبة – مثل العودة إلى الشباب وأن يكون الرد غير مرئى والسفر إلى العالم الآخر والطيران بحرية فى الفضاء والتأثير رغم بعد المسافة وأن يكون له جان مسخرين والدخول فى علاقة تتبادلية مع تماثيل متحركة والعودة إلى الفردوس المعقود ... إلخ – كلها تبرهن على أننا رغم الحضارة العقلية لازلنا نبدى اللامبالاه إزاء هذا التناقض وهذه السببية والدروس المستفادة من التجارب ونفضّل الايمان بالقوى السحرية . ففى أعماق أعماقنا نحمل الجنون : إنه يتسرب إلى حلمنا ويتحول إلى تطلعات ويلهمنا أدبا سحريا .

أن دراسة هذه القصة أو تلك من القصص السحرية تطرح أمامنا الشك فيما إذا كان الراوى يرفض فرملة العقل والتجربة أو أنه يلعب – ساخرا بالأفكار التى لا يؤمن بها . ولما كانت القناعات الأدبية لجمهور القراء تتغير فإن هناك تقصير للمسألة الخاصة بكيفية قراءة القصة . هنا إذن مشكلة تتعلق بما إذا كانت بنية الواقع فى القصة تتحوّل بمرور الزمن أم أنها تظل ثابتة .

قام خوان موكاروفسكى مؤسس المدرسة البنيوية فى براغ بوضع تعريف للبنية الخاصة بعمل أدبى يقول « هى التوازن اللامستقر فى العلاقات » Studie 2] [estetiky 1966 وهنا أواصل قراءة العرض الذى قدمه أولدريس بليد Oldrich Belic فى مؤلفه « العمل الأدبى كبنية » . وليكن معلوما أن موكاروفسكى ماركسى وبالتالى يرى الأدب كانه خط جدلى « لما كانت العلاقات التى تبقى على وحدة البنية تتسم بالجدلية فإن هذه البنية تتسم بالحركة الدائمة والتحوّل المستمر » إنها تحولات فى التاريخ وبالتالى فإن البنية الأدبية فى نظر موكاروفسكى هى تاريخية ولا تاريخية فى الوقت نفسه . ولما كانت الأعمال الأدبية ليست ذات معنى واحد فإنها تسمح بأكثر من تفسير يتسم بعضها بالتضارب . هناك قصة مثلا تعتبر شيئا تم وضعه من خلال كتابة لم تتغير . لكنها – القصة – هى رمز وبالتالى تتغير دلالتها وتكتمل بالاجابة التى يقدمها الوعى الجماعى للقراء على مر الأجيال . تظل ثابتة عناصر القصة لكن علاقاتها تتغيّر من جرّاء القوى الفاعلة فى المجتمع : هناك تغير فى الظروف التاريخية تبدو آثاره على الذوق العام والأيديولوجيات والأخلاقيات والسياسة .... إلخ .

من البديهى أن موكاروفسكى يقوم بتفكيك بنية العمل الأدبى ليعيد وضعها فى بنية موجودة خارج العمل وأيضا خارج نطاق الأدب . وعدم الاستقرار الذى يتحدث عنه لا يكمن فى العمل نفسه بل فى المجتمع فالعمل فى حد ذاته مستقر وثابت وإذا لم يكن كذلك فهذا مرجعه إن المؤلف ترك العمل مفتوحا سواء كان ذلك عن عمد أم سهوا . وبعد استنفاد تحليل ثبات البنية يكون مشروعا البحث عن اللا استقرار فى تاريخ جمهور القراء . حقا إن تحليل العمل يتغير لكن من الخطأ أن نستخلص من ذلك أن التغيير هو ملمح فى بنية العمل الأدبى . وعندما يقوم الناقد بفحص ما هو واقعى وما هو خيالى أو سحرى فى قصة من القصص يجب أن يبذل جهدا كبيرا فى فهم نوايا الراوى . فالمسار الدلالى لقصة من القصص يتم بناؤه فى شكل طبقات بعضها فوق بعض من الأسفل إلى أعلى فى تدرج يبدأ من دلالات أسلوبية تدور كأنها دوامة فى هواء التاريخ .

وكاتب القصة هو القارىء الكامل للقصة التى كتبها . فعندما كتبها أعطاها دلالة وهو نفسه يؤكد هذا المعنى عند قراءة نفسه . ويمكن أن يحدث أن هناك قرّاء ليست لهم نفس المزايا لا يكتشفون فى القصة هذا المعنى أو يجدون معانى أخرى . فمن هو صاحب اليد العليا ؟ إنه المؤلف بالطبع . إلا أن بعض المتخصصين فى السيميوطيقا يؤمنون بأنهم يلجأون إلى التحليل العلمى عندما يقللون من أهمية المؤلف – لقد أعلن رولاند بارت موت المؤلف – وفى مقابل ذلك يرون ازدياد أهمية القارىء الذى يمكن أن يتحول إلى الدور المركزى لكافة المفاتيح الأدبية وذلك للبرهنة على أن هذه المفاتيح تساعد على حل مغاليق العمل الأدبى مثلها مثل مجموعة المفاتيح التى تستخدم كلها فى فتح أحد الأبواب . لكن ليس هذا هو الطريق الذى يسلكه النهج العلمى . فالعلم الذى يقول بأن X هى السبب فى A يمكن له أن يقول فى الوقت ذاته بأن السبب ليس X وإنما هو Y و Z . إنه ناقد سيميولوجى سيىء ذلك يفترض بأن قصة من القصص يمكن أن يكون لها أكثر من دلالة . بعضها لم يكن مقصودا ويقول بأنه قبل السبب A كان X لكنه الآن هو Y و Z . والمتخصص الجيد فى السيميوطيقا يجب عليه أن يقبل بأن السبب A لا زال هو X وأن من المشروع مواصلة التفكير فى الأسباب Y و Z إذا ما كانت تلك فى عقل الراوى أيضا . فإذا لم تكن كذلك Y و Z وباقى الحروف الهجائية فإننا أمام تفسيرات فيها اعتساف وغير موثقة . إن توافق القارىء مع الراوى لا يكتمل أبدا لكن الدوائر العقلية لكل منهما يجب أن تطوف فى منطقة مشتركة .

١٤ – ٩ : موقفى ورأيى :

لقد تصورت خلال هذا الفصل وجود ناقد قد يستطيع التمييز بين القصة الواقعية

وغير الواقعية مستخدما قياسا منطقيا أكثر منه فنيا . وعند عرض نمطية تصنيف القصة أعربت عن تحفظاتى وأريد الآن إيجازها . أعتقد أن المقابلة الفاعل - الشىء Sujeto - objeto ، والفكر - الواقع - والممكن والمستحيل ، والطبيعى المعروف وما هو خارق للطبيعة ... لا تصلح لتصنيف القصة . فلما كانت القصة القصيرة ذات طبيعة شعرية فإنها تستعصى على أى تصنيف منطقى فالمعرفة التى تدخل فى إبـدا ع أى قصـة مـا هى إلا حـْدس وشىء مـحـدد وفـريد ولا يرتبط بالمفـهـوم أو المجـردات أو التعميمات . هناك الأماكن والعصور والمواقف والأشخاص والوقائع والأشياء التى تكتسب حياة ووجودا فى وعى الراوى لكن هذا وقد جرفه الحماس الفنى لا يضيّع وقته الثمين فى أشياء تحاول معرفة ما إذا كان هذا حقيقيا أو خاطئا .

لقد أدى كثرة القصص السحرية فى إنتاجى إلى أن يفقد بعض نقاد عملى المسار . فقد نسبوا إلىّ معتقدات دينية وصوفية وميتافيزيقية و Parapsicologicos . وحتى أستطيع تعديل هـذا الخطأ خصصت لهم قصتين قصيرتين : « اللعبة »A و « مقدمة متعدده الزوايا لقصص آندى » ففى القصة الثانية نجد أن اثنين من القراء يتناقشان فيما إذا كانت آندى تؤمن بالغيبيات أم لا . فيقول أحدهم « كانت آندى متصوفَة ، فكانت تجمع مفاهيم متعلقة بنشأة الكون وتحيلها إلى اللامعقول » أما القصة الأولى نجد الراوى الذى يحمل نفس اسمى يعترف قائلا « إنها استعارات فالفضاء الغبى يمتلىء بالجمال الذى أسقطه عليه ويعود الجمالى إلىّ ويعرفنى من خلال رؤية خارقة للطبيعة تتسم بالحدة . فى بعض القصص السحرية أغنى لبعض الأمور الميتافيزيقية التى لا يمكن أن أؤمن بها ، وأغنى لحرية لا تسمح الطبيعة لى بها وأغنى لنفسى ، لى أنا فأنا لاشىء . أى سعادة هذه تلك التى أهديها للواقع ! إننى أستخدم عقلى فى لعبة خلق عالم من القصص داخل عالم اللغة .



١٥ - الزمن والأدب

١٥ - ١ مدخل :

أيا كانت نوعية الدراسة التى نقوم بها خاصة إذا ما تعلقت بالدراسات الانسانية نصطدم فى النهاية بمشكلة الزمن . وهذا طبيعى لقد خرج الإنسان من مشوار الحياة وأدرك وعيه الواقع على أنه أيضا مشوار . إن طبيعة الانسان مؤقتة والثقافة التى يبدعها - اللغة والتاريخ والأسطورة والفلسفة والعلوم والفن - تسير فى الزمن لكن ما هو الزمن ؟ وكيف يظهر فى الأدب ؟

١٥ - ٢ : فلسفة الزمن :

تستخدم فى اللغة الاسبانية مفرد Tiempo - الزمن للدلالة على المشوار الحسّى وكذلك المشوار النفسى . وأنا أفضل التمييز بين « زمن » الأشياء و La " temperalidad" « والزمن المؤقت لبنى البشر » لكن لست أنا الذى يقرر الوقوف ضد الاستخدام السائد . إلا أنه يجب أن يفهم منذ البداية أن اهتمامى ينصبّ على « الزمن المؤقت » للإنسان فهو ذلك الذى يترك بصمته على القصة القصيرة .

كان كانط أول من ألقى الضوء على مشكلة الزمن وعلاقته بعلم الجمال . فالزمن بالنسبة له لا ينبثق من الواقع فى حد ذاته ولا من التجربة : إنه شكل من أشكال الحسّ . يترك كانط ميدان الميتافيزيقا : فنحن لا نعرف شيئا عن noumeno أو الواقع فى حد ذاته . إننانعرف الظواهر . ومن المستحيل أن نتحدث عن شيء خارج الوعى . ففى المعرفة هناك مادة وهناك شكل . فالمادة نلمسها بتقلبّها وعدم استقرارها و«الانا » لدينا يطبعها فى أشكال مسبقة دائمة وإجبارية ، وما يسميه كانط« apriori » يشير به إلى الشرط الذى يجعل التجربة ممكنة دون أن ينبثق عنها إنه "a priori" ليس الذى يسبق الخبرة بل الذى يشكلها . والمعرفة ليست تلقيا بسيطا يتسم بالسلبية بل هى بناء نشط من جانب الفاعل . والأمور المتلقاة تتبع شكلين من الحدْس المحض : المكان والزمان . إذا ما تلقينا فى إطار الزمان والمكان فهذا لأن لدينا رؤية مسبقة عن الزمان

والمكان – المكان هو شكل الحدس بالأشياء الخارجية التى تقابل فى نظرنا « الأنا » أما الزمان فهو شكل الحدْس بالوقائع الذاتية وكذلك بالوقائع الموضوعية : لماذا كان يشمل الوقائع الموضوعية ؟ ذلك أن تلقى الأشياء الخارجية (مرئية فى شكل المكان) يحدث فى داخلنا الحميم (الذى يتم تنظيمه فى شكل الزمان) إذن فالزمان يتضمن المكان وشكل الزمان يربط بين العديد من المفاهيم ويرتبها ويؤكد وحدة الروح الإنسانية .

وفى القرن العشرين كثر عدد فلاسفة الزمان لدرجة يصعب معها تحديد أبرزهم فالبعض يولى أهمية « الزمن المتجسد Tiempo fisico " والبعض الآخر يجعلون الزمن تابعا للوعى . وأسارع لأقف إلى جوار هؤلاء الفلاسفة – الميتافيزيقيين أو العلميين – الذين يؤكدون أن الزمن الفعلى هو المرتبط بالمكان والمادة : ولنذكر من بين هؤلاء براتراند راسل وهانز ريتشنباخ . إذ يرى هذين الفيلسوفين أن الاطار المشترك هو الكون المتجسد وليس الانسان وعموما فإن موضوع هذا الكتاب هو الـ Homo Loquens أو بمقولة أخرى شكل من أشكاله الفصيحة: فن السرد القصصى . أتفق إذن مع الفلاسفة الذين يضعون مشكلة الزمن فى إطار الحياة والوعى والوجود . ورغم أنهم يعارضون كانط فإنهم يسيرون فى نفس الطريق الذى بدأه . هم يعترفون بأن الظرف الحميم للإنسان هو تلقى الواقع فى عملية تتابعية إلا أن كل فيلسوف يركز على النقطة التى يريدها : منهم نجد ويلهلجر دلتى وهنرى برجسون وإدموند هورتزك وخوسه أورتيجا ... وعلى كل قارىء أن يخرج بالنتائج الخاصة به بعد قراءة هؤلاء . وماتوصلت أنا إليه هو التالى .

لقد نبعت فكرة الزمن من الوعى الانسانى لكن الوعى الانسانى بزغ من الطبيعة . ومن الطبيعى فى هذا المقام أن تكون فكرة الزمن المستكنة فى وعينا مرتبطة بملاحظات من الطبيعة . ولابد أن يكون فى الواقع الخارجى شيئا يمكننا تلقيه وأن نفكر على التوالى فى شىء استكن فى الوعى . فعلوم الطبيعة تتفاعل مع الفكرة القائلة بأن هناك زمن موضوعى (وهو الزمن الذى نقيسه مستخدمين الساعات والنتائج) وبالفعل ففى العالم الذى ليس هو « الأنا » نلاحظ توجهات وتغيرات لكن معرفة هذا الزمن المتجسد T.fisico هو ظاهرة نفسية على أساس أنه معرفة . ربما كان من الزيف إحداث مقابلة بين الزمن الفعلى T.fisico والزمن النفسى . ورغم ذلك لايجد أن نخطط المناهج فبعضها يدخل بنا فى العالم الكونى والآخر يذهب بنا إلى الحياة .

الميدان الذى أدرسه هو الأدب وليس الميتافيزيقا . ولتقتصر معارفى على القليل الذى أعتقد أننى أعرفه فى هذا السياق . الانسان حيوان واع بنفسه ، هذا الوعى يقفز إلى المستقبل وهو يحمل الذكريات على كتفيه . ويختار هذه الذكريات أو تلك اتساقا مع

برنامجه الشخصى . هذا الوعى يتسم بالديناميكية لدرجة أنه يحول الواقع إلى رموز . والثقافة كلها هى التعبير الرمزى للاستمرار العميق لكياننا . وفى إطار هذا النشاط الثـقـافى تخـصـص الأدب فى تحليل « الزمن المؤقت للانســان » temporalidcd humana . ومن المعروف أن الدين والفلسفة والعلوم والتاريخ يتم إبداعها من خلال مفاهيم استقيناها من خبرتنا بالواقع لكن الخيالات الأدبية تعبر عن الكمال فى حياتنا الداخلية أى الزمن الذى عشناه (١ - ٣) .

١٥ - ٣ : فنون الزمان والمكان :

الزمن المؤقت للقصة القصيرة سوف يكون هو الأساس فى دراستى لمشكلة الزمن . ولهذا باعدت نفسى عن الحلول Temporalided del Cuente الفلسفية التى تلح على أولوية الزمن الفعلى Tiempofisico ومع ذلك أبرزت الحلول الفلسفية التى تولى المزيد من الاهتمام بالزمن الشخصى الذى عاشه كاتب القصة ثم عاشه القارىء . هذه السمة المؤقتة زمنيا للقصة هى الملمح المسترك لكل الابداعات الخاصة بالثقافة الانسانية . ولنتذكر منظور كانط . فالمكان والزمان هما شكلان من أشكال الحساسية . المكان هو شكل الحدس الخاص « باللا أنا » (الخبرة الخارجية) أما الزمن فهو شكل الحدس الخاص بـ « الأنا » (الخيرة الداخلية) . ولما كان الحدس الخاص « باللا أنا » يتجسد فى « أنا » فإن الزمن يعنى أيضا المكان . إننى نتلقى الأشياء الواحدة إلى جوار الأخرى غير أننا نتلقاها فى تتابع زمنى يسير تياره فى الوعى . وإذا ما طبّقنا هذه الفلسفة الكانطية على الفنون نرى أن الفنون التى تتسم بأنها فنون مكانية فى المقام الأول نتأملها فى زمن شخصى .. إذن فكل الفنون زمنية مؤقتة . ومن خلال المفاهيم الخاصة بمصطلحى « المكان » و « الزمان » يمكننا أن نجمع الأشياء الخارجية الخاصة بعمل فنى (المواد والموضوعات والنواحى التقنية) إلا أن الخبرة الفنية سواء الخاصة بالمنتج أو المستهلك هى خبرة داخلية وذاتية وتسير فى الزمن . وعندما يتأمل العقل نفسه من الداخل أى فى الأبداع الفنى فلن يجد نفسه وقد تجسّد فى شكلين « المكان ، و « الزمان » بل هناك تيار للحياة الانسانية يسير بشكل موحد ومستمر إن كل الفنون بما فيها تلك التى تبدع أعمالا غير متحركة إنها تعبر عن انطباعات وبالتالى تسير فى إطار نفسى .

إن أى عمل فنى مهما كان يتسم بالمثالية فهناك وعى يبدعه ووعى آخر يستمتع به . والعمل خارج الوعى لايوجد كعمل فنى ولما كان الوعى استمرارية خالصة فكل الفنون مؤقتة على أساس أنها تدخل دائرة الوعى . ومن الطبيعى أن تكون هناك علاقة بين كافة العناصر : فهناك علاقة بين البواعث التى تأتينا عبر الحواس - نغمات

متعاقبة من الضوء » « ..... صيحة عطرية .... – وتتراسل أيضا الفنون التى نظن أنها مختلفة .. (ففى الأوبرا هناك الموسيقى والأدب والرقص والرسم والنحت والهندسة المعمارية) فى قصة « تاريخ أغنية (A) نجد الموضوع هو المشوار الفنى لأحدى الأغنيات وفيها نجد إبرازا « للمتخيلات » الخاصة بمختلف الفنون التى تمثلها .

١٥ – ٤ : الأدب :

إذا ما كانت الفنون المسماة بالفنون المكانية قائمة على أساس أنها تمثل خبرة لهؤلاء الذين أبدعوها أو شاهدوها فلا أحد بقادر على المجادلة بخصوص الطبيعة المؤقتة للأدب ، وفى إطار ذلك نجد الجنس الأدبى الذى ندرسه وهو القصة القصيرة . حتى هؤلاء المنظّرين الذين يتحدثون عن « الشكل المكانى » للعمل القصصى ، يؤكدون على أن المصطلح « مكانى » ينبض فيه المفهوم الزمانى : فما يريدون قوله هو أن بعض الأشكال نفضلها أقل زمنية من الأخرى (الملاحق) . ومما لا شك فيه أن هناك رواة يحاولون تمييز قصصهم . وسوف أتحدث عن هؤلاء فى الفصل (١٦) . فهم من أجل إضفاء صفة المكانية على عملهم القصصى يكتبونها فى اتجاهات مختلفة وبسرعات متفاوتة . إنهم يتصنّعون رؤية الحدث كأنهم يتأملون عملا معماريا أو مجموعة نحيفة وذلك حتى يظن القارىء أن ما يراه فى القصة له أكثر من وجه مثلما هو الحال فى الفنون التشكيلية . وحتى فى هذه الحالات التى يتم من خلالها إقناع القارىء بأنه يمارس حريته فى قراءة القصة على شكل قفزات فإن القصة تتم من خلال الكلمة تلو الأخرى سيرا على النظام الذى طبعت فيه . إن القصة الأكثر غرابة فى تنظيمها نجد أن اللانظام هو نظام آخر . وليس هناك ضرورة فى أن تقدم القصة سلسلة من الوقائع فى خط متنامٍ فكل وحدة – أو جزء أو قسم أو فقرة – يسير وفقا لمعاييرها الخاصة ليس فقط من خلال القواعد النحوية بل فى ترتيب الأحداث العارضة والمشاعر والأفكار . فقفزات الحدث نحو الأمام أو نحو الخلف أو الأجناب يمكن أن تخلق فى القارىء الوهم بالتعايش المكانى ، إلا أنها قفزات فى الزمن .

١٦ - الزمن فى القصة القصيرة

١٦ - ١ مدخل :

القصة القصيرة تكتسب مدلولها عبر الزمن مثلها فى ذلك مثل أى إبداع إنسانى - إنه زمان مركزّ فكلمات القصة تتواصل الواحدة تلو الأخرى : الزمن . وشخصيات القصة تفكر وتشعر وتريد وتقفز إلى المستقبل وتتذكر الماضى : الزمن . والحدث يدخل فى شبكة الحكاية : الزمن . والحدث يدخل فى عملية تطور عقلى : الزمن هناك منظر عام يتم وصفه من خلال حالة معنوية معينة : الزمن . الزمن ، الزمن ، الزمن . القصة القصيرة هى زمن أيا كان المنظور الذى نحللها من خلاله . فما رأيناه فى الفصول السابقة وما سنراه فى الفصول اللاحقة - وجهة النظر ، والحبكات ، والمواد ، والأشكال ، السلاسل السردية ، ووضع ملامح الشخصيات وتكنيك التيار النفسى وكل شىء - يمكن أن نأتى به إلى هذه السطور لأنها تعبيرات زمنية . فالراوى مشغول دائما بالزمن وأحيانا ما يشعر بالقلق وهذا طبقا لما نراه فيما يلى :

١٦ - ٢ الزمن كموضوع وكمشكلة :

الزمن هو عنصر يثير القلق لدى الراوى لدرجة أنه هذا الأخير يختاره كموضوع لقصته . فهو يتأمل ما هذا الزمن الذى يشعر بمروره عبر وعيه ويأخذ مفهوما منطقيا يطلق عليه « ا لزمن » إنه يتصور الزمن - مفهوما بهذا الشكل - على أنه جوهر وبعد أن يجعله لاهوتا hipostasiar يحوله إلى عنصر للحدث فى قصته كأن الزمن أصبح شخصية أخرى . ومعروف لدى الجميع خطوره قيام أحد الفنانين بتأمل خبراته وتحويلها إلى مفاهيم ثقافية وفلسفية أريد القول : إن الفنان الذى يريد أن يعبر عن حبه لامرأة معينة يتعرض لموقف خطير إذا ما أخذ يتفلسف فى الحب . وفى هذا المقام فإن تحويل الزمن إلى أقنوم (لاهوت) والحديث بشأنه كأنه كائن مجرد يؤدى إلى إفقار الخبرة الشخصية المحددة بالزمن المُقاس . لكن الفنان بعد أن يستدعى من ذاكرته التغيرات فى حبه - وليكن بروست أحدهم - لألبرتينا وحالات الحب الأخرى

لكل من جيلبرتا وألبرتينا وأندريا ١٠٠٠٪ . يمكن أن يصل به الأمر إلى تخمين شكل محدد لماهية الحب . إذن فالفنان الموهوب يمكن له تخمين الفكرة الفلسفية للزمن بشكل محدد وعندئذ تتحول المقولة إلى خبرة . ومن الخبرة الخاصة بالزمن خرج المفهوم المنطقى للزمن ، إلا أن هذا المفهوم المنطقى الذى تم تصوّره على أنه شىء جمالى يعود للدخول فى خبرة الفنان . من الواضح أن هناك مؤلفين للقصص الرمزى alegorias يبدأون حديثهم عن ما هو الزمن ويعد ذلك يغلفون خطابهم المنطقى بملابس أدبية . لكننى لا أقصد هؤلاء فى هذا المقام بل أقصد ذلك الفنان الذى يعبر عن قلقه بمشكلة الزمن من خلال كتابة قصة تعالج هذه المشكلة ويتخذ موقف الشاعر - وليس موقف الدارس . وعلى أى الأحوال فنحن نناقش الموقف الخاص بالشاعر الدارس الذى يستمتع بمشكلة مثل متعته مع امرأة - رؤيته للزمن محددة وفورية وفريدة . إنه يرى المشكلة الخاصة بالزمن كما يرى المشكلة الخاصة بشخص ما أو موقف ما . وشعوره بالزمن حىّ جدا مثل شعوره بالحب . إنه يتأمل الطبيعة المؤقتة مثل العاشق الذى يتأمل حالة عشقه . إنه يستخرج من وعيه الزمن مثلما يستخرج صورة المعشوقة ويحّول حدسه إلى شىء موضوعى . إنه لا يلقى خطابا عقلانيا بل يلقى قصيدة . ويكون لحساسيته الفنية ردّ فعل أمام المفاهيم الفلسفية وهذه الأخيرة يعاود امتصاصها من خلال الصور : وبعبارة استعارية فإن المفاهيم تتحول إلى كائنات مجسدة .

وقصة « قط Cheshire تحتوى على عدد من القصص الشديدة القصر تنحو هذا النحو . إنها قصص تحاول أن تتحدث عن موضوع الزمن . وتقوم بمقابلة أزمنة مختلفة وتتخيل رحلات عبر الزمان سواء نحو المستقبل أو رحلات بالماضى ، وتقوم بتحليل الشعور بأن الزمن ينكمش (ساعات فى دقائق) أو يتمدد (دقائق فى ساعات) وتقوم بتجسد الخبرة بالزمن فى صورة متحركة ، وتحاول التعبير عن الانطباعات من خلال الاستعارات والاستعارات تتحول إلى رموز ... ونجد الزمن يتحول إلى شخصية فى إحدى هذه القصص . وفيما يلى أعرض اثنتين من هذه القصص الموجزة . كلتاهما تحمل نفس العنوان « الزمن » .

> « شعر الزمن بتأنيب الضمير عندما رأى ما فعله بهذا الرجل المسكين : ملأ وجهه بالتجاعيد وأبيض شعره وفقد أسنانه وتقوس ظهره وأصابه بالتهاب فى المفاصل . فقد مدّ يد العون له . فمسح بيده على كل ما هو موجود بالمنزل : الأثاث والكتب واللوحات والأوانى ... ومنذ هذه اللحظة أمكن للعجوز أن يعيش (ما بقى له من العمر) وهو يبيع حاجياته بسعر مرتفع فقد تحولت كلها إلى قطع أثرية » .

* * *

« اعتاد الزمن دخول المنازل (وعند دخوله تحييه كل ساعة بطريقة ساخرة بحيث تدق الساعة) كما كان الزمن يستحم فى وعى الناس . وعندما اختفى الناس فهم الزمان بأن ليس هناك أى وعى وعليه أن يسير دوما كأنه نهر قذر يحمل كل الذكريات التى خلفها له الآخرون . وعندئذ عاد إلى نهر leteo ليسر مع مياهه وينسى نفسه » .

بهذه الطريقة يتحول الزمن إلى موضوع ثقافى وهذا لا يقلل من قيمته الفنية - ألا توجد هناك مشاعر ثقافية متوقدة مثلها مثل حب امرأة أو شغف بالطبيعة ؟ اننى سوف أتحدث لا حقا عن « السيد خوان والزمن » حيث قصة العودة إلى الماضى . وفى قصة أخرى هى « فى بلد الفانين » نجد رجالا لا تصيبهم الشيخوخة أبدا وهناك آخرون تأتيهم الشيخوخة على عجل . وفى قصة « مخاوف » هناك راهبان يسافران كل بسرعة معينة ومختلفة عن الآخر ، إلى أبعاد مختلفة عبر الزمان . وفى « الاستمرار والساعات » نجد أن الشخصية تعتقد أمرين عن أثر الزمن النفسى على الواقع Ch). (وفى « فقط لحظة ، لحظة واحدة » (L) عبرت عن توسيع لحظة من لحظات الحاضر بطريقة إبداعية : ألا وهو حدْس ريكاردو ، وجويد الدس الذى يفكر فى قصته « دون سيجوند وسومبرا » الزمن هو موضوع أغلب قصصى : « ضاع أليخوثارو فى الزمن » و El grimairo (G) « ماذا سأصنع أنا بالجيتار » « ريح الشمال » (L) بالاضافة إلى العديد من القصص الأخرى . وربما كانت قصتى « استدعاء الظلال فى مدينة هندسية » أكبر محاولة لى لسرد الزمن قصصيا .

تكثر فى الأعمال الأدبية قصص قصيرة تعبر عن استمرار الراوى وتقدم الزمن لموضوع رئيسى وقد ظهرت خلال الأعوام الأخيرة مدرسة قصصية تجريبية للبحث فى إمكانية أن نزيل عن الزمن ماهيته وتحويله إلى مكان وانتزاع صفات الاستمرارية والأنتقالية واللارجعة فيه والتتابع والاتجاه والاستمرارية (انظر Joseph A . Kestner , The Spatiality of the novel 1978).

إن الرّاوى فى مثل هذه القصص يمارس إيقاعاً صوفيا مع مشكلة الزمن . يستخرج من الحياة هذا الزمن المشكلة ويجبره على التواءات خيالية أو أن يتصور نفسه - أى الراوى - خارج الزمن ، وأيا كان الأمر فهذه القصص تخلط الزمن المُقاس بواسطة البشر بالزمن كما يتصوره العلم أو الميتافيزيقا . إنهم يتحدثون معنا عن الخلود ، وعن العودة الخالدة لأزمنة مرحلية وأزمنة متعددة ولأزمنة كونية كبيرة وكونية

صغيرة متوازية وغير متوازية . إنها قصص Parapsicologia أو السحر أو الخيال العلمى . من الممكن مثلا تصوّر شخص يسافر بسرعة أكثر من سرعة الضوء ويصل إلى نقطة ما قبل أن يبدأ الرحيل وعندما يصل يقرر عدم الرحيل . من الممكن تلقى رسالة لم يبعث بها أحد حتى الآن ومن الممكن ألا تطوله الشيخوخة ومن الممكن أن يكون هو الله . والاستعارات والتشبيهات الخاصة بعدم خلود الوجود البشرى - التى تتسم باللاهوتية والخروج عن نطاق الخبرة والعمق والبرمجة - يمكن قلبها وتوحى بذلك بالتعايش وليس التتابع . يظهر الزمن بوضوح - تتكرر الأحداث أو تعود القهقرى كأننا نشهد فيلما كوميدياً يعرض بالمقلوب . ويتوقف مسار الحدث فى شكل هندسى مكون من خطوط متوازية أو متداخلة . ويعمل تكون القصة على دحض الزمن من خلال الأصداء والرموز والغموض . يتوافق النهاية مع البداية وبهذه الطريقة ترسم القصة دائرة . وبدلا من أن تكون الشخصيات عبارة عن أن أناس خرجوا من الحياة يتحولون إلى نماذج - أوربا تيسيو وآخرين - ترمز إلى ملامح مجردة وثابتة . ولا ترمز إلى وجود محدد وحر وقابل للتغيير . وهناك بعض الرواة الذين يتسمون بالميكروسكوب الثقافى ويلاحظون من خلاله التعقد الحبيبى للزمن - فيبين كل حبيبة وأخرى هناك فراغات - ثم يقومون برسمه من خلال تقنيات رسم منمنمة أو منقطّة .

الكتابُ الذين يرفضون « الأنا » يجلسون فى أقصى أطراف مدرسة رافضى الزمن النفسى . أى أنهم يجمعون بين تجريبية هوم Hume - « الأنا » هو مجرد جمع شكلى للّحظات - والقضاء على « الأنا » بين جماعات بوذية لاعقلانية . إنهم يعتبرون أنفسهم ليس آلهة كما رأينا بعض السابقين بل مجرد قطعة مادية لا قيمة لها كأى حجر أو طحلب . إنهم لايستطيعون القضاء على الوعى لكنهم يكتبون كأن وعيهم أصبح لازمنيا . يرفضون سلطان الوعى ويكتبون أعمالا لاحركة فيها أو حبكة أو أشخاص أو أهدافا وبدون نحو . إنه فن مضاد اللاهوت غير متحرك ويخضع لضربات القدر - . وهناك بعض القصص التى صنعتها الآلات الحاسبة .

ومن المفارقات أنه كلما بولغ فى وصف عدم استمرارية الزمن كلما ظهر بوضوح مروره . فإذا ما اختار الراوى زمن المضارع عليه أن يجعله كأنه بالونة ، وإذا ما وضع القصة بين قطعتين خشبيتين متوازيتين فهاتان سوف تُفْتحان بشكل مروَحى ديناميكى . حتى فى القصة التى ليس بها حدث سوف يُرى اللاحدث ، أى أنه رَغم أن « لاشىء يحدث » تمضى الكلمات ترافقها الشخصيات . لا يستطيع أى كاتب للقصة القصيرة تدمير الزمن الذى يعنى به قصته والتجارب بتحويل الزمن إلى مكان لم تفلح ذلك أن اللغة التى تستخدم متتابعة . ورغم أن الراوى يعمد إلى إبطاء مسار الوعى وتحويله إلى شىء صلب كأنه شكل هندسى نجد أن القارىء يتذكر اللحظات التى

ظهرت فيها هذه الخطوط أثناء عملية القراءة وهكذا تعود القصة إلى التيار الزمنى . ينظر الراوى للزمن على أنه موضوع ويثير لأشكاليات بشأنه وأيا كان ما يفعله فهو غير قادر على التغاضى عن ملمحين رئيسيين : (p) يسير النثر فى طريق خطى من أول كلمة إلى الأخيرة . (ب) إن حدث القصة يجرى فى الماضى ذلك أن القراءة لاحقة على الكتابة . وسوف أذكر هنا نموذجين من إنتاجى :

(أ) فى « السيد خوان والزمن » (C) يقوم السيد خوان الذى يبلغ من العمر خمسين عاما بمغازلة امرأة فيعود إلى مراحل الشباب وهو الآن شاب فى سن المراهقة ثم فى سن الطفولة ثم يعود إلى كونه جنينا ويستكن المبيض . إنها رحلة متخيلة كأن الزمن الذى لايعود يرجع إلى الوراء . ولما كان السيد خوان يسير عكس الزمن فاتجاهه مقلوب : فالمستقبل الخاص به ليس الشيخوخة بل هو اليفاعة . إلا أن اللغة التى تم نحتها من المعين الأدبى الذى يتوفر لدينا تقاوم عملية الانقلاب هذه . فالسيد خوان يقفز نحو الخلف ويسقط فى شريحة من الماضى . فلا يكاد يقع فى هذه الشريحة إلا ونجد أن الجمل التى يكتبها الراوى لا زالت تحدثنا عن أفعال السيد خوان فى اتجاه يسير نحو الخلف . موضوع القصة هو قلب الزمن ، إلا أن الواقع الذى يتم سرده ليس قابلا للقلب بصفة دائمة وذلك لأنه فى كل مرحلة من المراحل الخاصة بعودة السيد خوان للشباب يعود الخطاب القصصى إلى السير نحو الأمام (يمكن أن يقال نفس الشيء عن « عودة » للكاتبة فيكتوريا بورّيدون) .

(ب) « فى القصة هى هذه » (B) نجد روح المنتحرة تعيش حالة تألم وتستخدم الأزمنة النحوية المضارعة فى محاولة منها للتأثير حتى يكون ما يكتبه زوجها الآن قصة قصيرة . أما الكلمات الأخيرة فهى « واصل ، واصل ... هاهى تظهر ... ها هى القصة قصيرة ... » لقد تم نسج الحدث ليس باستخدام الماضى بل باستخدام المضارع الذى يستشرف المستقبل . إذ يبدو أن القصة التى يسردها الزوج لم تنته إلا أنها بالفعل كذلك حيث أنها بالتحديد القصة التى انتهينا من قراءتها . يبدو أمامنا أن الراوى لا زال يكتب دون أن تكون لدية فكرة واضحة عن كيفية انتهاء القصة – كأنها تسير نحو المستقبل كلمة وراء كلمة – والحقيقة أن قصته التى لا توجد متواجدة ذلك أننا نقرؤها : فحدث قراءتها يعطيها تجسداً ويدفع بها إلى الماضى .

١٦ - ٣ : الزمن خارج القصة :

إننا نخمن الواقع - الداخلى والخارجى - كأنه مسار . فمن يقوم بكتابة قصة من القصص يقوم من خلال وعيه بعزل رؤية لهذا الواقع ويعطيها شكلا لغويا . تتحول الذاتية إلى موضوعية فى قصة تثير الذاتية للقارىء . القصة القصيرة إذن هى جزيرة من الزمن يحيط بها الزمن الخاص بالكاتب والقارىء وما يهم الناقد الأدبى هو الزمن الموضوعى والمتجسد والذى تحوّل إلى كبسولة فى القصة . إلا أنه قبل المضى قدما فى سير أغوار هذه الجزيرة سأقول بضع كلمات متواضعة بشأن مفهوم الزمن عند الكاتب والقارىء . فالزمن الذى يقيسه كل من القارىء والكاتب كل بساعته وهو خارج القصة وبدون التعبير عن نفسه يفتقر لأى قيمة فنية .

١٦ - ٣ - ١ : استمرار عملية الكتابة : (زمن الكتابة)

كم من الزمن تستغرق عملية ميلاد قصة ؟ إن ما تقوله الكاتبة دالميرا أ . ساينز فى مقالها « حرفة كتابة القصة القصيرة » بأنها استغرقت شهرا فى كتابة « العريف مائيلا » لا يساعدنا فى الحكم على قصتها فيما إذا كانت تصلح أم لا . ويختلف الأمر إذا ماكانت هذه المعلومة واردة داخل القصة وذلك بغية إعطاء دلالة فنية تشير إلى الفارق بين الزمن الذى استغرقته الأحداث « الفعلية » والزمن الذى استغرقته الكاتبة فى سردها . قارن بين عبارة الكاتبة - استغرقت ثلاثين يوما فى كتابة القصة - وهذه العبارة التى ينطق بها الراوى فى قصة « مهمة مؤداه » للكاتب ألبرتو خيّرى « إنها العاشرة مساءا ، فمنذ أكثر من ساعة وأنا أواصل الكتابة » . أيضا هناك قصة « المالك » للكاتب خوان كارلوس جيانو ، حيث أن زمن عملية الكتابة يتحول إلى أدب فالراوى يتحدث عن نفسه فى إطار ما يقوم به من سرد « لقد واصلت الكتابة حتى أرهقت لدرجة أن أصابعى أصابها بعض التصلّب .. لا أستطيع مواصلة الكتابة ... إننى أبذل الجهد لأواصل الكتابة » .

١٦ - ٣ - ٢ استمرار عملية القراءة (زمن القراءة)

يكتسب زمن القراءة دلالة أدبية إذا ما توافق زمن الحدث مع زمن القراءة . فعلى سبيل المثال نجد الراوى يقول إنها الحادية عشرة إلا عشر دقائق » ثم يقول بعد ذلك « إنها الحادية عشرة إلا خمس دقائق » ونجد أن القارىء يستغرق بالفعل خمس دقائق فى قراءة الجمل والعبارات الواقعة بين العبارتين السابقتين . من البديهى أن التطابق بين الزمنين (القراءة والكتابة » هو عملية مقصودة وبالتالى لها قيمة فنية . فى قصة « عيون التنّين » (B) أحددّ الوقت لكن لم يخطر ببالى فى تلك اللحظة اللعب على الزمن المتخيّل السردّ القصص والزمن الفعلى للقراءة . إن القارىء لا يهتم كثيرا بالزمن الذى يستغرقه فى القراءة بل يربط نفسه بطريقة عفوية بالزمن المتخيّل للقصة .

إن المرء عندما يقرأ يشعر بأن الزمن يتسرب بسرعة إذا ما كان مهتماً ويشعر ببطء الزمن إذا كان غير ذلك وبالتالى فهذا أمر يخص « علم نفس الاهتمام » ولا يخص النقد . إن مهمة النقد هى الزمن فى إطار القصة .

١٦ - ٤ : الزمن فى إطار القصة :

الزمن داخل القصة هو زمن تخيّلى . أما الزمن الفعلى فهو ذلك الذى يعيشه الانسان فى الدنيا كل يوم . وأيا كانت الدرجة التى تعكس بها القصة الحياة لا يمكن الا أن تكون احتمالية محضة . فالانسان الذى يكافح بالفعل فى مكان فعلى يتحوّل فى القصة إلى شخصية يبدو أنها تكافح لكن كفاحها يبدو كأنه فى مكان طبيعى إلا أنه ليس كذلك . ففى القصة نجد أن كل ما هو فعلى يتحول إلى اللافعلى . وحتى يوصف القصّاص بالواقعية يضع للأحداث التى يردها تاريخا إلا أن تلك التواريخ التى سجلها فى النص القصصى ليس لها نفس الدلالة التى للتواريخ المدوّنة فى النتيجة . فى عام ١٩٦٩ كتبت قصة « الحجر » (E) حيث تدور أحداثها عام ١٩١٢ . إنه حدث قابل للتصديق لأنه ماضى . وفى عام ١٩٧٧ كتبت « كاسيت » حيث تدور أحداثها عام ٢١٣٢ . إنه حدث لا يصدّق لأنه فى المستقبل . والحقيقة أن ماحدث عام ١٩١٢ هو مجرد تخيلّ الذى « سيحدث » عام ٢١٣٢ . فالتواريخ فى القصة لها قيمة داخل القصة وهى تعنى شيئا بالنسبة للشخصيات المذكورة وليس للشخصيات التى هى من لحم ودم . فالشخصيات مثل الناس تتعلق بالزمن الفعلى T. fisico (الأمسيات والربيع والأسابيع) وبالزمن النفسى » إن الساعة التى تستغرقها هذه المحاضرة المملّة لا تنتهى أبدا ») إلا أن كلتا الخبرتين الزمنيتين توجدان فقط فى اللغة المكتوبة الراوى . إن الزمن هو عنصر يتوافق مع التكنيك القصصى . وتحدث قوته فاعليتها فى كافة مراحل الابدا ع الفنى .

١٦ - ٥ : وسائل اقتناص الزمن

يلجأ الراوى إلى وسائل معقدة من أصل اقتناص الزمن الخاص به والزمن الخاص بشخصياته - وأحيانا ما تكون هذه الوسائل غير ذات صلة بالنواحى الأدبية أو بمقولة أخرى تحول ما هو غير أدبى إلى أدب أما ها هو طبيعى فى تلك الوسائل فهى أن تكون من داخل الأدب . وفى هذا الترتيب من الخارج إلى الداخل سوف أدرسها .

١٦ - ٦ الوسائل الخارجة عن النطاق الأدبى Exticlileroie

عادة ما يلجأ الراوى إلى استعارة بعض الوسائل من الفنون غيرالأدبية فقد رأينا

(١٥ – ٣) أن هذه الفنون التى يطلق عليها فنون « المكان » والتى ليست أقل من فنون « الزمان » ماهى إلا أشكال أبدعها عقل الفنان . أى أنها أشكال تعبر عن الصيغة المؤقتة للوجود الإنسانى . وعند استلهام هذه الفنون أو أى واحدة منها بما فى ذلك الفن المعمارى فإن الراوى لا يفعل شيئا إلا التركيز على الزمن فى نوع من المشاركة فى الاحساس به . إن صورة المشاركة فى الحسّ – لتكن تلك التى صوّرها ليوبولدو لوجونس فى قصته « الميتا موسيقى » وقصة « ألوان الموسيقى » – تجمع البواعث الناجمة عن مجموعة من الحواسّ الجسدية . هذا التراسل فى الأحاسيس يعكس الوحدة الاستمرارية والمنسجمة للحياة الداخلية أى استمراريتها . على نفس النهج نجد أن الراوى يركزّ على الزمن باستخدام هذه المشاركة الحسيّة ولكن بدرجة كبيرة بقيامه بالجمع بين البواعث المختلفة القادمة إليه من الأعضاء الفنية . ولا يغيب عنا أن عملية التواصل بين الفنون تتضمن غلبة إحداها على الأخرى وخاصة فيما يتعلق بالشكل الجوهرى . يقوم برنينى Bernini فى أبو للو ودافنى » بنحت التحوّل Metamorfasis الذى صوره أو بيديو شعرا إلا أن الرؤية البصرية للنحت تطغى على الأسطورة . كما نجد أن شوبرت Schubert يحوّل قصيدة " Erlköng " إلى موسيقى إلا أن الإيقاع هو الفارس المسيطر على كلمات جوته . يحدث العكس عندما يقوم أحد الرواة باستعارات من الموسيقى أو السينما أو الرسم فالغلبة هنا للغة وللأحداث الماضية . فالأدب يطبع كل ما يدخل فى دائرته بطابعه هو .

ليس من السهل دائما معرفة ما إذا كان الراوى بكامل وعيه يعيش على الاستعارات من الميادين الأخرى أو ما إذا كانت موارده تتوافق بمحض الصدفة مع الفنون غير الأدبية . بديهية تلك الاستعارات عندما تستخدم تعبيرات من النقد التشكيلى (Escargo) أومن الدراما Mutis أو من السينما (الكاميرا البطيئة أو من الموسيقى (الأيقاع السريع) .

١٦ – ٦ – ١ الاستعارات من الفنون التشكيلية :

« الرسام أو الكاتب هما سواء » كانت عبارة سرفانتس هذه صدى لعبارة أوراثيو Horacio القائلة " Ut Pictura Poesis " وبالتالى لن تكون هناك أية مبالغة عندما يروق لنا القول بأن المؤلف بالأضافة إلى صفته هذه هو رسام ونحّات ومعمارى ومصمم ديكور وهو إدعاء كاذب ذلك أن الجامع المشترك بن الشعر والفنون التشكيلية يقتصر على إبداع الشكل الذى يعبر عن المشاعر غير التلقائية بل عن تلك التى دخلت فى حيز الموضوعية ، إنه إبداع للأشكال التى تبدو فيها المشاعر كأنها تتطلع فى مرآة وتقسم قابليتها للتحقق لكنها ليست فعلية لها حياة مستقلة متُوهمه وهى لذلك جميلة . إلا أن

مؤلفى القصة القصيرة عادة ما يعتمدون على الحقول الفنية الأخرى . فهم أحيانا يتأملون إحدى اللوحات أو أحد التماثيل أو أحد القصور ومن هناك يستخرجون بعض قصصهم . فالكاتب ماركو دنيفى تأمل لوحة للفنان دوريدو Durero بعنوان « الفارس والموت والشيطان » فكتب قصته « تبدّل الكلب » وهى قصة هامة لما فيها من تقابل بين الصور الجامدة والرمزية للرسام دوريدو والصور الديناميكية والتأملات التى تسير بحرية من خلال هذيان داخلى إلا أنه رمزى مع هذا - فالكاتب يدين عدم جدوى الحروب . وأحيانا ما تدخل إحدى اللوحات ضمن الحدث فى القصة : فى قصة « حل المعضلة ينقصه جزئية واحدة » (B) نجد أن لوحة بيلاثكيث الشهيرة "las meninas" تقدم حلا للمشكلة الخاصة بحل قضية اغتيال . ومن الملاحظ فى ميدان « الاستعارات الفنية » التى كثرت بشكل ملحوظ منذ القرن التاسع عشر أن الشخصيات القصصية تأخذ سمة النبل عند مقارنها بالمقتنيات الجميلة . لقد ألهمت الفنون التشكيلية الكثير من المصطلحات الأدبية الثرية مثل « اللوحة الحية » وزودتها بشخصيات تخرج من اللوحة أو بشخصيات تصعد إليها .

يمكن أن تأخذ إحدى القصص القصيرة شكل اللوحات فى إطار اللوحات . أو مجموعة اللوحات الكنَسَيِّة التى تحكى إحدى القصص الدينية (١٣ - ٥) وهناك حيل أخرى فيها : أن الراوى لايقف عند تزويد مؤلفه بالرسومات بل يقوم بإدخال تعديل على النص اللغوى ليكون هناك إبراز صورة الشىء الذى يتحدث عنه . والمساحة البيضاء فى الصفة تأخذ وظيفة « الدّال » كأنها الكلمات نفسها . قديمة هى العادة فى تأليف نصوص مرئية . فهناك شعراء من العصر السكندرى كتبوا قصائد على شكل شجرة أو بيضة أو فأس أو أجنحة أومذابح فى دور العبادة . ولم يخل الفن القصصى منها : هناك رابليه والزجاجة فى « الأكول » وهناك ويس كارول فى « أليس فى بلاد العجائب » كما نجد بعض قصائد ملارميه ومحاولة تحويلها إلى مساحة مكانية بالإضافة إلى العديد من الأمثلة الأخرى . وأحيانا ما يمكن الوصول إلى إحداث الأثر البصرى من خلال الأحرف الأولى المكبرة Anagrama التى تنطبق من اليمين ومن اليسار والجمل المكونة من الأحرف الأولى لأبيات القصيدة . Acrósticas.

تسهم الطباعة فى إبراز جمالية الحبكة ففى الفصل (١٧ - ١٢) سوف نرى كيف أن علامات الترقيم وأنماط الطباعة وتوزيع الفراغات مفيدة جدا فى تصوير المسار النفسى للشخصيات . هناك أيضا موارد طباعية تظهر فى رداء القصة ، إذ نجد الحروف مكتوبة بأكثر من أسلوب وأكثرمن حجم وكل ذلك يسهم إلى جانب الرمزية البصرية فى تقديم المستويات المختلفة التى يسير فيها الحدث . هناك نمط للحروف خاص بالتعليق وآخر للحوار وثالث للوصف ورابع للبطل . هناك أنماط أخرى للحالة

المعنوية وآخر للايقاع الشعرى وثالث للمغامرة ... ومن المعلوم أن الخيط السردى لايتقطع إذا ما كانت المسافة المطبوعة تأخذ وظيفة مؤقتة : هل هذا تناقض ؟ إنه ليس كذلك مقارنة بالسرديات القصصية التى لا تسرد شيئا ويكمن دورها فى الحروف والرسومات . أما فيما يتعلق بالتشبيهات التشكيلية والمصطلحات الخاصة بالنقد التشكيلى التى يدخلها الراوى فى قصته فهذه مهمة لا نهاية لها . (الملاحق) .

١٦ - ٦ - ٢ : - الاستعارات المسرحية :

نشرتُ قصة قصيرة « الحلف » والرؤية الدرامية لها « قديس فى أمريكا اللاتينية » . ومن يقرأ هذه القصة ويشاهد هذا العمل الدرامى اللذان يتشابهان كثيرا سوف يلاحظ الفارق الكبير بين كلا الجنسين الفنيين . ففى القصة « الحلف » نجد أن الراوى يحكى لنا ما حدث فى الماضى البعيد لراهب تحول إلى قديس من خلال تحالف مع الشيطان . أما فى العمل الدرامى « قديس فى أمريكا اللاتينية » نجد الراهب والشيطان والشخصيات الأخرى - التى يؤدى دورها ممثلون على المسرح أمام الجمهور تتحاور كأنها فى هذه اللحظة الحاضرة تراهن على المستقبل والأمر الطبيعى فى المسرح هو أن المؤلف لا يظهر على خشبة المسرح : فالمشاهد يرى الممثلين فقط يقومون بدور الشخصية كأنها من لحم ودم هذه الشخصيات تتحاور باستخدام الاشارات والكلمات فى حدث يبدو من ظاهرة أنه يدور فى الحاضر ويستشرف المستقبل . أما فى دائرة القصة القصيرة فإن الراوى يتكلف جهدا كبيرا فى محاولة الاختفاء من قصته وكذلك إيهام القارىء بأن الشخصيات تؤدى أدوارها فى الزمن الحاضرة فالطبيعى هو أن يسرد علينا عملا قصصيا فى الماضى . أما المؤلف المسرحى فيعطى الكلمة للشخصيات ، لكن الراوى يقدم لنا رؤيته الشخصية للأحداث التى تقوم شخصياته بأدائها . يظل وعى الراوى يقظا وفاعلا من الناحية الفنية مهما كانت محاولاته فى التمويه . وأحد وسائل التمويه هو الحوار الدائر بين الشخصيات بحيث يكون كل صوت متميز عن الآخر (١٨ - ٤) ومن هنا نجد السرّ فى قيام الراوى - أحيانا - بكتابة قصص تأخذ شكلا مسرحيا قابلة لعرضها على خشبة المسرح . ولقد تحدثت عن ذلك فى الفصل (١٣ - ٤ - ٦) أما الآن فإننى أتحدث عن قصص قصيرة غير مُمَسْرحة بل تستعير بعض المزايا المسرحية . وفى هذا المقام نجد أن الراوى لا يتخلى بالكامل عن سلطته وقدرته ألا وهى الأتصال المباشر بالقارىء من خلال سلسلة من الكلمات التى تستدعى حدث ماضيا . إن ما يفعله للإفادة من وهم الآنية والمصير الذى يستشرف المستقبل الذى عليه العمل المسرحى هو بناء قصته من خلال مشاهد حوارية والاشارة إلى أعمال درامية ووضع الحدث على خشبة مسرح أو إلباس شخصياته بهيئة الممثلين .

١٦ - ٦ - ٣ : الاستعارات السينمائية :

تختلف السينما عن قيمة السرد القصصي في الوسيلة المستخدمة . فالسرد القصصي يتم من خلال الكلمات : إنه « يصور ما لا يُرى » كما يقول بروست . أما فن السينما فيستخدم الصور المرئية : « إنه لا يبنى لنا الفكر الصامت بل يوضح لنا ما يرى » كما يقول ما لرو . ولما كانت الكلمات عبارة عن رموز تحتمل احتمالات دلالية متعددة فإن ردّ فعل القارىء يتسم بالثراء فى التفسيرات التصورية . أما الشاهد للعرض السينمائى فيكون رد فعله بناء على ما يرى من صور تعرض بسرعة معينة وتوهمه بأنها صور متحركة . غير أن كلا من السينما والقصة تتفقان فى السرد فالفيلم بصورة المركبة والقصة القصيرة بالكلمات والجمل . ومونتاج الفيلم يساوى العلاقات النحوية فى جمل القصة . والمخرج السينمائى يقوم باختيار والتقاء وتنظيم الصور درجة الحرية التى يمارسها الراوى عند سبك الجمل . وفى كلا الفنين نجد نحن المشاهدين والقراء أننا نتابع سلسلة من الأحداث وأحيانا يعترف الراوى بأنه يكتب تحت تأثير السينما مثلما نراه فى هذا الحوار الداخلى غير المباشر لقصتى « السهرة » : -

« وضع بيتران جبهته على الزجاج تَحسُّسًا . ما الذى تفعله بياتريث فى هذه اللحظة ؟ « هل تنظر من النافذة مثله ؟ وفى أى شىء تفكر ؟ هل تفكر فيه كما كان يفكر هو فيها ؟ كلا الوجهين ملتصقان بالزجاج : الوجه الأول فى هذا الجانب من شارع ٧ أما الوجه الآخر فهو على الجانب الآخر من ش ٧ . لكن الكاميرا قد تصعد وتهبط وتقترب وتبتعد ثم تأتى مرحلة المونتاج هناك عملية قص وإعادة تركيب وحركة سريعة الايقاع أو بطيئة وتغير فى منظور الرؤية ودرجة البعد والتوليف بين مشاهد من المدينة ومشاهد من الوجهين وأخيرا نجد الوجهين فى مقدمة الصورة تملأ عرض الشاشة ثم ينصهران فى صورة واحدة تذوب تدريجيا فى ظلمة الليل . و ... (النهاية) . كانت السينما هكذا باله من مخرج عظيم خسر العالم لأنه لم يناديه ! » .

لا يتم الاعلان دوما عن الاستعارات التى تؤخذ من السينما لكن تكفى بعض الأشارات حتى نعرف أن الراوى فكّر فى السينما . وأحيانا يقوم الرّاوى باستخدام السينما لبناء القصة بدلا من التفكير فى الفن السينمائى . فالكاتب كارلوس أرثيدياكونو C. Arcidiacano فى « لم يكن هو الممثل الأول » يضع فى قصته نسقين من الواقع : المشاهد المتتابعة لأحد الأفلام وانطباعات المشاهد الذى هو أحد الممثلين فى الفيلم . فالقصة تشبه الكاميرا المتحركة فتبين لنا العالم المتخيَّل الذى نراه على الشاشة وكذا فى الصالة الفعلية للسينما وردود أفعال الانسان الذى قام بالتمثيل وتحول بسرعة إلى مشاهد . وكما هو معلوم فإن الكتّاب المولعين بالسينما يؤلفون

قصص يستلهمون السينما فيها : وهذا هو الحال عند مؤلف مثل أوراثيو كيروجا إلا أنه لم يعرف عالم السينما من الداخل . أما بياتريث جيدو B. Guido فلديها خبرة أكثر عمقا : إذ أثرت بعض قصصها فى السينما بمعنى أنه تم تحويلها إلى فيلم سينمائى (اليد فى الفخ) وهناك آخرون تلقوا تأثير السينما واستخدموا أسلوبا فى السرد القصصى يوحى بأن الكلمات تقوم بالتصوير (السينما الصامتة) .

لقد أثرت السينما على التربية البصرية للرواة فى القرن العشرين . هذه التربية تتضح آثارها فى اللغة وكذا فى الأسلوب الذى يستخدم فى هذه القصص . لقد تعلمنا من المونتاج السينمائى أنماطا للرؤية والقص والتركيب والربط . يقوم الراوى – واضعا السينما أمامه كنموذج – بتقوية وتدعيم وسائله السردية : من إيقاع وحرفية الحضور الكلى وتزامن الصور وخفة الحركة فى تحليل أحد التفاصيل (١٣ – ٤ – ٥) . وكثيرا ما تستخدم الكلمات التى اعتدنا عليها فى عالم السينما فى ميدان النقد الأدبى : المستوى الأول والقطع والصهر والصور المتعددة والبانوراما واللوحة والزاوية المتعمدة ومركز الرؤية وتنسيق الأوضاع الخاصة بالعدسة التى تقوم بالتسجيل وتغيير اللون واستخدام الأسود والأبيض والكاميرا البطيئة والفلاش باك ... إلخ .

١٦ – ٦ – ٤ الاستعارات من عالم الموسيقى .

تتفوق الموسيقى على فن السرد القصص وعلى باقى الفنون الأخرى فى التعبير عن الزمن الذى يعيشه إنسان ما . ذلك أن تتابع الأصوات والصمت من خلال حساب دقيق يعطينا صورة وهمية بأننا نسمع خطوات الزمن الذاتى ، وتيار الحياة نفسها . إن شكل الموسيقى يشبه شكل الاحساس المتنامى . ومن الطبيعى أن يبذل الرواة أقصى ما فى وسعهم فى التعبير عن استمراريتهم وبالتالى يحسدون فن الموسيقى ويتخذونها النموذج . إنهم يستخدمون الكلمات كأنها رمز لشكل حساسيتهم الزمنية المؤقتة لكن الموارد اللغوية المتوفرة لديهم غيركافية وحينئذ لا يجدون مناصا من اللجوء إلى الاستعارة من عالم الموسيقى سواء بتقليد الموسيقى أو مشيرين إليها . وفى محاولة من الرواه لأظهار الصلات بين الموسيقى والقصة وفخرهم بهذا الوضع يعمدون إلى إدخال أبنية صوتية من خلال الأبنية اللغوية . تكثر إذن أمامنا الأعمال السردية التى أخذت الشكل الموسيقى . قصتى « السُهرة » – بطلها هو شاب يعزف على آلة البيانو ويعبر عن نفسه من خلال المصطلحات الموسيقية – نجدها مكونة من أربعة قطع موسيقية " Nocturnes " أو لها « هروبى » فى « الحركة الأولى » Andaite : السائد . أما الحركة الثانية : Fugato » والحركة الثالثة Andante Sostemute أما فى Dodecofania (C) نجد أن الحوار الدائر بين الـ أفعوان Hidra وبطل يقوم

بزيارته يتسم باحتوائه على مفاهيم موسيقية : « تأسف الـ الأفعوان Hidra لعدم وجود أبطال يأتون للقضاء عليه فقد يئسوا لأنه كلما قطعت أحد رؤس الأفعوان ظهرت رأس أخرى فى الحا ل :

> « كنت أنتظر وبى بعض التوتر ضربة السيف وهو ممسوك باليدين فأحيانا ما تتأخر تلك الضربة وأحيانا ما تأتى مسرعة . كنت لحظتها أشعر أن الرأس الجديدة التى بزعت منى كانت بمثابة تغيّر مفاجىء فى حياتى أو أن هذه الرأس كانت التعبير عن الرأس السابقة - أو أنها تكررها تماما . وبفضل الترقب الذى أعيشه والذى كان فيه برعم الرأس أمر لا مناص منه لكنه مفاجىء كنت أشعر بمتعة داخلية كأننى أستمع للموسيقى . إنه الزمن . الزمن المحض . أما الآن فإننى أشعر بالسأم وهذه الرؤوس الاثنى عشر التى تراها لم يعد لها رنين كأنها جملة موسيقية بل إنها ضربات فى الفضاء .

هل تحدثت - قال الزائر - عن حالة الترقب المرافقة للتغيير والاستمرار والتكرار . سترى أنه ينقصك تعلّم أفضل جملة موسيقية لديك ألا وهى الخاتمة أتريد أن تلعب مرة أخرى ؟

وعندما وقف هرقل على قدميه هزّ سيفه » .

لم أُشرْ إلى الموسيقى فى قصص أخرى لى لكننى أستطيع التأكيد على أنه عند كتابة « الرَصاصة المُتعبة » (G) و « مطواة فى مدريد » (E) و « متحف النُدب » (L) فكرت فى المعادل الموسيقى ولهذا وضعت لها تركيبا طباعيا يظهر فى أنماط مختلفة للحروف ويعادل موضوعين أو ثلاثة (١٣ - ٥) هناك استعارات من عالم الموسيقى متمثلة فى العناوين الرئيسية أو الفرعية التى يضعها الراوى لمؤلفاته : الهروب Fuga « سوناتا » « سيمفونية » أما التقسيمات الفرعية فهناك "Presto" و "adagia" و " Preludio " و Finale , Overtura وأحيانا لا يُعلن بوضوح عن الاستعارات لكنها هناك من السهل رؤيتها . والاستعارات الأكثر سهولة وخصوبة هى الاستعارة الأدبية لـ : Leitmotiv بفضل تأثير فاجند (١٢ - ٧) إنها سلسلة من البواعث والـ leitmotiv فى دائرة الحوار الداخلى المباشر عادة ما يتكون من كلمات مكررة وجمل قصيرة إذا ما خرجت عن السياق فقدت دلالتها لكنها عندما تعاود الظهور مرة وراء أخرى تنّشط الذاكرة لدى القارىء وتهديه إلى نوع من الوجه . وبغير ذلك تكون هذه الجمل مجرد إيقاع يسير دون منطق ودون قواعد نحوية (١٧-١٠-٢) .

١٦ - ٧ : الأنماط أو Intraliterai ns

كنا قد خصصنا عدة صفحات الأنماط الخارجة عن نطاق الأدب فى عملية اقتناص الزمن ، قد ينتظر القارئ أن أبذل المزيد من الجهد لدراسة الأنماط التى تدخل فى نطاق الأدب . ورغم وجاهة الموضوع فإن هذه النقطة سوف تكون أكثرها فقرا وعدم جدوى . لماذا ؟ ذلك أن هذه الأنماط هى أسلوبية وتتطلب دراسة الأسلوب تحليلا نقيًا لا تتسع له صفحات هذا الكتاب النظرى . الأسلوب هو النمط الشخصى جدا الذى يعبر الراوى من خلاله عن حدْس الفنى فى كل واحدة من أعماله الإبداعية . والكتاب الذى بين أيدينا هو دراسة موسعة « لجيش القصة القصيرة وليس تحليلا لقصص لفرد معيّن . أننى أدرس العموميات أما علم الأسلوب فهو منهج متخصص فى دراسة الخصوصيات : الصورة والحملة والايقاع والشخصية والعلامة الحميمة بين الأشكال اللغوية والأشكال العقلية . أضف إلى ما سبق أن الملاحظات العامة الخاصة بالملامح الأسلوبية نجدها موزعة - كلما كان ذلك ممكنا - فى فصول أخرى . وسوف أقتصر هنا على ذكر بعض النقاط وأهيب بالقارئ أن يرجع إليها فى الفصول التى أعالجها هناك ببعض التوسع .

قبل كل شيء أهيب بالقارئ أن يتذكر ما قلته بشأن مبدأ الانتقاء (٩ -٢) فالراوى يريد أن يعطى تعبيرا فنيا للزمن وبالتالى ينتقى من تجاربه (بما فى ذلك اللغوية منها) ما يناسب المقام . هذا الانتقاء هو عملية زمنية مركزة . فوعيه هو عبارة عن حقل تدور فيه الذكريات الماضية وانطباعات المستقبل واستشراف المستقبل - كل ذلك يدخل فى وحدة ديناميكية تتسم بالحرية واللاتناسق - وتدور كذلك بالخيارات الكثيرة المطروحة فيختار بعضها . إن انتقاء العناصر التى يجب أن تدخل القصة هو نشاط وعى الراوى وهو نشاط مبرمج وموجه نحو أهداف محدّدة . لا يوجد نقص أو زيادة وكل جزئية تقوم بأداء الدور المنوط بها فى إطار خطة واضحة المعالم .

سيكون من الزيف القيام بتقسيم العملية الابداعية للقصة القصيرة إلى « مادة » و « شكل » (١٢ - ٢) وأكثر من ذلك خروجا عن الحقيقة معالجة الوسط اللغوى الذى تم فيه دمج هذين الجزءين ومع ذلك يجب أن نبدأ بجزئية معينة إذا ما أردنا استعراض كيفية تمثيل الزمن فى القصة . وسوف أبدأ العمل فى الجزئية التى تبدو خارجية ألا وهو الأسلوب ثم يتلو ذلك الجزئية التى تبدو فى الوسط وهى البنية .

١٦ - ٧ - ١ موضوعات مؤقتة : Tamas Temparales

تقدم القصة مادة نستخرج منها موضعا (١٢ - ٧) وأيا كانت درجة الضعف التى عليها فإن هذا الموضوع يرتبط بالعالم الذى نعيش فيه ونتعرفه من خلال حواسنا .

إنه موضوع كائنات بشرية تعمل وتشعر وتفكر فى إطار الزمان . فكل الموضوعات لها ارتباط ما بالزمن وفى بعضها نجد العنصر الزمنى هو الأكثر بروزا . ولنفكّر فى أية قصة من القصص . هناك شخصية تصل إلى مكان معين فى ساعة محددة ويتذكر وينتظر . وكل ذلك يتضمن نوعا من الاستمرارية فإذا ما كانت القصة ذات الموضوع النفسى فإن الأمر هو وضع السمات الخاصة بهذه الشخصية من خلال تحليلات دقيقة لمراحل التطوّر العقلى العميقة (١٧) أما إذا كانت موضوع القصة تاريخيا فإن الزمن شخصى لهذه الشخصية والزمن المشترك للجماعة يلتقيان فى حكاية بطولية أو حكاية مجهولة المؤلف . وهكذا نلاحظ أن الموضوع الذى تم استخلاصه من الحدث الصادر عن هذه الشخصية سيتغير طبقا للمراحل الجبلية والحياة الأسرية والسن واللحظة إلا أنه سوف يكون موضوعا يُعَالج فى الزمن .

١٦ - ٧ - ٢ : البنى الزمنية Temparales

إن القصة الأكثر تضاربا مع نفسها تم هيلكتها من خلال أبنية زمنية . لأنها كثيرة لدرجة يصعب معها محاولة تصنيفها جميعا . وسأقوم هنا فقط بالاشارة إلى بعضها .

تقوم بنية القصة على أساس وجهة نظر الراروى ، أو بمقولة أخرى فإن الوعى سواء من الخارج أو من داخل الحدث ينضج فى الزمن . فالزمن لدى هذا الراوى يسيطر على الزمن لدى القارىء : وبين كلا الزمنين نجد أن كل جزئية لغوية تتسم بالديناميكية ولما كانت القصة عبارة عن كائن حى تعيش هى أيضا فى الزمن . إن السمة الذاتية تظهر بمجرد أن يفتح الراوى (أو شخصيات) قمة : فهناك وصف الدقائق القصيرة والدقائق المكثفة هذا الوصف يتسم بالتطويل بينما يقصر وصف الساعات الطويلة والملّة . وأيا كانت المادة المستخدمة - سواء متصلبة أو سائلة - فإن القصة تقع فى تتابع اللحظات . فى أحد الأطراف نجد القصة الخاصة بالمسار الزمنى : المشاعر والصور والأفكار كلها تترابط بشكل عشوائى كأن هذياناً . ليلاحظ القارىء أنه حتى فى مثل هذا النوع من القصص هناك مسار ينظم تيار الانفعالات والصور والأفكار : هذا المسار هو شكل الزمن الذى عاشه الراوى أو شخصياته . وعلى الطرف الآخر نجد القصة وقد بُنيتْ بصلابة ودقة . إنها قصة تتسم بالوضوح والتأملية والتضافر بين أجزائها لدرجة لا يبدو معها وجود نقاط لا عقلانية مأخوذة عن الحياة . ليراقب بمزيد من الدقة أن ما يريد الراوى أن يسيطر عليه مستخدما المبادىء المنطقية لا مخرج له أمام هذا الوضع إلا أن يفرض قناعات مأخوذة عن الحياة وبالتالى تأتى إلى القصة ببعدها اللاعقلانى : إنه زمن الحكاية واللغة والوعى . يضع الراوى الحبكة

وهذا التخطيط إنما هو حبل قوى من الزمن . لننظر إليه جيدا . إن كل أجزائه زمنية . لتعرف هناك ربط الأحداث بالتوقيت الذى تسجله الساعات أو الحاجات النفسية . هناك توزيع اللمبات لإضاءة الممرات الأساسية وتحديد المسار الزمنى للمضمون . إنها عملية بناء لحظة الذروة والوصول إلى نقطة المفاجأة فى أعلى البرج والتى سيدفع منها بالقارىء ليسقط وهو يستند على مظلة غير حقيقية . هناك الآثار الواضحة أو الضعيفة التى تجعل من يتابعها فى حالة يقظة وهو شغوف بمعرفة ماذا ستكون النهاية . إنها الأزمات التى تحدث بين إنسان وآخر أو بينه وبين المجتمع وبين الطبيعة والتى تؤدى إلى وجود خط من التوتر يتسم بالصعود والهبوط ليوجد الحقيقة المعقدة ويختصرها فى نقطة تتسم بالبساطة المطلقة - هناك جانب آخر من البينة الزمنية للحبكة فى السرد القصصى . إنه نمط البدء والختام للأحداث والوقائع .

إنه نقطة الذروة فى البداية ثم العودة إلى الوراء وصولا إلى الأزمة أو إلى بيان ينتهى بالذروة . إنها المسافة الفاصلة بين الزمن الذى يعيش فيه الراوى والزمن الخاص بالحدث الذى يرويه وإذا ما كان الأخير يتجه نحو الماضى (القصص التاريخية) أو نحو المستقبل (القصص اللاتاريخية Uncranicas إن اتجاه القصة من الماضى إلى الأمام (قصص تستخدم ضمير الغائب) أو من الحاضر عودة الماضى (وقصص تستخدم ضمير المتكلم) إنه الوهم بأن الوقائع تحدث أو أنها حدثت . لكن كفى الآن .

١٦ - ٧ - ٣ : الأساليب الزمنية :

إننا نتلقى بحواسنا على الفور لوحة أو سوناتا . فالألوان والأصوات لا تعنى أمراً غير منطقى . إنها لا تشير إلى أى واقع خارجى لكن الكلمات تعنى شيئا داخل إطار نظام إصطلاحى من الرموز تستخدمه أمة معينة . هناك لوحة فى أحد متاحف فلورنسا وهناك سوناتا تعزف فى أحد المسارح فى فينا كل ذلك لا يجعلنا نشعر بأننا أجانب رغم أننا من الأرجنتين . عكس هذا يحدث عندما نرى قصة قصيرة مكتوبة باللغة الايطالية أو الألمانية فهى قصة غير موجودة بالنسبة لنا إذا ما كُنّا نجهل هذه اللغة أو تلك . إن القصة القصيرة ما هى إلا حجرة لغوية : لا يسكن فيها إلا هؤلاء القراء الذين يستطيعون قراءة لغتها . وعندما ندخل هذا المسكن نعيش زمن مجتمعنا وزمن الراوى وزمن الحدث وزمننا نحن .

إن معنى فهم قصة هو فهم النظام العام للغة الراوى أى الأسلوب الجمالى الذى له قيمة والذى يستخدمه الراوى فى حديثه Habla . والحديث Habla هو من ناحية أخرى الاستخدام الفردى للغة التى يكتب بها . اللغة والحديث (التطبيق) هما أسلوب

يجب تحليله من خلال المفردات والنحو وصوتيات النثر فى كل قصة . إن الرسالة التى تتضمنها القصة هى أسلوب أيضا والوسيط اللغوى المستخدم ليس كذلك بل هو الهدف . فمن خلال النثر – الذى تم انتقاء كلماته بعناية – يضع لنا الراوى رؤيته الشخصية للواقع . وتتسم اللغة بأن لها قواعد نحوية : فهى تتألف من وحدات متتابعة تسير نحو الأمام فى اتجاه واحد . إنها شكل من التعبير يخضع للجوانب الثلاثة للزمن : الأهمية والتتابع واللاعودة . يتفق الراوى والقارىء على القيام بلعبة متخيلة : إن الأدب لا يقدم لنا إلا « رواية لغوية » عن الواقع لكن لنتصور أننا نومن بواقعية هذه « الرواية اللغوية » وبفضل هذه القناعة يستطيع الراوى من خلال الكلمات أن يعطى الانطباع بالحركة التزامنية السائرة إلى الأمام أو إلى الخلف . « ما الذى يتم سرده ؟ « وكيف يتم ذلك » هما جانبان يطبع عليهما الزمن الشخصى الذى عاشه الراوى لونه .

١٦ – ٨ : الأسلوب واللغة :-

أعود إلى التكرار . اللغة هى نظام إجتماعى مكون من رموز . أما الحديث (Habla) فهى الاستخدام الفردى لهذه اللغة . الأسلوب هو النمط الجمالى الذى يعبر به الراوى والفوارق بين اللغة والأسلوب يمكن دراستها من خلال كافة جوانب القصة لكننى سأتوقف فقط عند واحد من هذه الجوانب ألا وهو استخدام الأزمنة فى اللغة .

١٦ – ٨ – ١ : قواعد الأزمنة النحوية :

إن من يكتب القواعد النحوية لابد له من البدء ببعض الأفكار الفلسفية وسرعان ما تكون الأفكار خاصة باللغة ، إن تاريخ القواعد هو انعكاس لتاريخ الفلسفة فى الفصل (١٥ – ٢) بإيجاز شديد إلى مشكلة الزمن . والآن سوف أقوم بدراسة معالجة مشكلة الأزمنة النحوية المتأثرة بالمنطقية والمثالية . إننى أسير هنا على درب أستاذى Amado Alanso أمادو ألونسو « مدخل للدراسات النحوية لأندرس بيّو » وهى مقدمة لـ « القواعد » الجزء الرابع من الأعمال الكاملة لـ « بيو » Andrés Bello (كاراكاس ١٩٥١) . أنهل من ملاحظاته مستخدما كلماته فى بعض الأحيان – لكننى يجب أن أقول إن خطتى مختلفة . فألونسو كان يستعرض فكْر بيّو Bello أما أنا فسأعرض لنظام الأزمنة فى النحو ليكون بمثابة إطار عام يدخلَ إليه الرواة . وسوف أظل محافظا مثل أستاذى على المصطلحات التى يستخدمها بيوّ وهى تتسم بالوضوح . انظر مقالى « فلسفة الزمن عند أندرس بيّو فى (دراسات جديدة حول الآداب الأسبانية الأمريكية – بوينوس أيرس ١٩٨٦ .

كانت الفلسفة المنطقية تأخذ الرؤية الآنية الخاصة بالاستمرارية التى يعيشها فرد ما من لحم ودم ثم تختصر الزمن إلى خط مكون من نقاط : الماضى والمضارع

والمستقبل . والنحو المنطقى أخذ هذه القاعدة فى الاعتبار وقسم الأزمنة النحوية على أساس تواريخ محددة بهذا الخط . وعلى ذلك يجب أن تكون هناك أشكال لغوية لكل من الماضى والمضارع والمستقبل . والأساس فى هذا هو اللحظة التى تنطق فيها الكلمة. وتؤكد الفلسفة الكامنة وراء هذه القواعد على ما يلى :

(أ) الوجود الموضوعى للزمن كخط .

(ب) اللحظة الآنية التى تقسم الزمن إلى ماضى ومستقبل .

(جـ) الدلالة الخاصة بتحديد تاريخ الأزمنة النحوية .

أى أن الأزمة النحوية - فى نظر الفلسفة المنطقية - تحدد تاريخ الحدث فى إطار الخط الزمنى اللامنتهى وذلك استنادا إلى النقاط الثلاث المرتبطة ببعضها . وما سأفعله هو مناقشة أشكال الصيغة الإخبارية .

النقطة الأولى هى لحظة الحديث التى نطلق عليها المضارع (أعيش) والسابقة على ذلك هى الماضى (عشت) أما النقطة اللاحقة فهى المستقبل (سأعيش) هذه الأزمنة النحوية هى أزمنة مطلقة .

النقطة الثانية فهى واحدة من النقاط الثلاث المشار إليها والتى بمقتضاها يمكن أن يكون للزمن الجيد دلالة الأسبقية والمعاصرة والماضى - فهناك الـ Antepretérito (Hube vivido) والمرافق للماضى (Vivía) Coprértérite كنت أعيش - واللاحق على الماضى Pospretérito (Viviría)، والسابق على المضارع Antepréstente (he vivido) والـ Antepespretérito (habría vivido)

ورغم أن النحاة من المنطقيين كانوا مولعين بالتوازيات فقد كانوا معتادين على إدخال أشكال غير مستخدمة وغير موجودة فى النظام المتبع ، إلا أنهم لم يجدوا مناصا من الاعتراف ببعض السمات التى لا تتسم بالمنطقية وخاصة فى اللغة ومن هنا أدخلوا تعديلا على القواعد الموضوعة باستخدام أزمنة نحوية لا تخضع لهذا المنطق . أما النحاة المثاليون فهم الذين يؤكدون دون تردد أن الأزمنة النحوية ماهى إلا أزمنة إصطلاحية وفيها اعتساف ولا منطقية وانطباعية ومجازية . قامت الفلسفة المثالية بوضع الزمن فى وعى الإنسان . وفى هذا المقام نجد أن القواعد وضعت تعريفا للأزمنة النحوية لا على أساس أن لها وظيفة تأريخية فى خط الزمن الموضوعى بل على أنها تعبيرات عن الصيغة التى يجب على المتحدث أن يستخدمها عندما يقف فى مواجهة الأشياء . أضف إلى ذلك أن مفهوم العقل تغير أيضا . فقد اتجه النحويون المنطقيون

إلى مساواة اللغة بالمنطق وألحوّا على أن أجزاء الجملة ترتبط بأجزاء من الواقع وبذلك فالاسم يعنى الكائنات الحية والجمادات . أما الصفة فهى صفات تلك الكائنات والأشياء . والفعل يرتبط بما يصدر عنها من أحداث . غير أن المثاليين لاحظوا أن وظائف الكلمات ترتبط أساسا بموقفنا من الحياة لحظة الكلام وأن هذا الحدث هو التعبير عن وجودنا المؤقت . فالاسم يمثل الواقع على أنه « شىء » قادر على التصرف بنفسه وأن تكون له صفات أو بمعنى آخر يمكن تصنيفه : إنه إذن مفهوم نقوم من خلال تسمية شىء كأنه مستقل . أما الصفة فهى شىء تابع فإذا قلت « أخضر » لابد أن يكون هناك شىء لونه أخضر . والفعل هو شكل خاص من أشكال اللغة الذى نفكر فى الواقع من خلاله على أساس أنه حركة فاعل فى الجملة . ففى الجملة القائلة « الجثمان يرقد على الحشائش » فالفعل « يرقد » لا يشير إلى حدث لكننا باستخدام الفعل نفكرً أن الجثة تفعل شيئا رغم أنه غير نشط وبالتالى ليس له معنى . إن المفاهيم الفعلية ترتبط بالاسم فما يقوله الفعل يرتبط بفاعل وأساس الفاعل هو الاسم . وتسهم كافة أنواع الكلمات فى قيام الكاتب بالتعبير عن خبرته بالزمن . ومما لا شك فيه أن الفعل هو الكلمة التى لها مضمون زمنى قوى وذلك على أساس أننا نرى الواقع فى صورة تصرفات للفاعل . فإذا ما كان الفعل عبارة عن مضمون نستخدمه كوسيلة للتفكير فمن البديهى أننا عندما نقول بأنه زمنى لا نقصد به الزمن الفعلى بل الزمن النفسى الخاص بالمتكلم . هذا المتكلم يتخذ موقفاً أمام الواقع . ومعروف أن دراسة زمن الفعل هى فى الحقيقة دراسة موقف المتحدث .

المثالية لا ترسم الزمن على أنه خط مكون من نقاط هى لحظات تجرى فى اتجاه ثابت آتية من الماضى ومستشرفة المستقبل بل إنه إستمرار تم تلقيه وعاشه شخص من لحم ودم . وعلينا أن نستقطب هذه الأستمرارية فى بنية فريدة كأنها « النُوَت » المتلاحظة لمقطوعة موسيقية . فالحاضر الكائن فى وعينا يمكن أن يمتد ويعانق الماضى – سواء الشخصى منه أو التاريخى) ثم يقفز إلى المجهول بقوة خلاقة . إنه مضارع فى حالة توسع سواء نحو الخلف نحو الأمام إذ يتذكر ويتوقع . ولنطلق مصطلح المجال الحقل الزمنى " Compotemporal " على هذه الشبكة من التوجهات المتداخلة . فالحقل (المجال) الزمنى يمكن أن يرتبط بزمن الحدث : أى يرتبط بلحظة آنية (اللحظة التى يتم الحديث فيها) وبلحظة سابقة (الفترة التى انتهت) وبلحظة لاحقة (كل لحظة ستأتى) . إلا أن زمن الحدث هذا يشار إليه بالتاريخ والأرقام وظروف الزمان والسياق عندما يراد ذلك . فإذا ماحدث هذا يجب فى اللغة الإسبانية أن يكون هناك توافق بين زمن الحدث والإشارات المذكورة من خلال مفردات اللغة . إما إذا لم يتم الإشارة إلى زمن الحدث ، وهذا هو الغالب فإن المجال الزمنى يتشكل من

طريقتنا فى مشاهدة أفق مستدير من الإمكانيات . تتأقلم عيون عقلنا على الحقل الزمنى بنفس الدرجة التى تتأقلم بها عيوننا على حقل مجال الرؤية إلا أن هناك فرقا : تتمتع عيوننا بالحرية فى الاختيار ومساحة الحرية المتاحة لها فى هذا المقام أكبر من المتاحة لعيون العقل التى تعودت على مواقف معينة وحركات تتحكم فيها عضلات اللغة . فإذا ما تحدثنا بالإسبانية نكون فى حاجة - مثلا - إلى تصوير حدث مضى من خلال الأنماط التى يفرضها نظام استخدام الأفعال : ننظر للحدث كمفهوم تاريخى فى زمن لايمت لنا بصلة ويعيد عن وجودنا الآن أو أن ننظر إليه بفكر ذاتى كأنه جزء من حياتنا الحاضرة . إنه الفارق بين عشت (vivi) وعشت (Hevivido) وهو فارق يمكن أن نلاحظه فى تصريفات الأفعال فى اللغة الإسبانية . وستكون لدينا أزمنة للحدث ونحن نراه أمامنا فى حالة فورانه . إن الأزمنة النحوية ، رغم كونها معتمدة على أنماط عقلية ، تشكلت عبر تاريخ اللغة الإسبانية ولما كانت تاريخية أخذت تسقط فى بئر النسيان (مثل هذه التركيبة "Hube vivido " أو ترتبط بتغيرات أقليمية معينة { He vivido " بدلا من « vivi » فى مدريد . وفى بوينوس أيرس يستخدم vivi بدلا من He vivido " }

١٦ - ٨ - ٢ : الأزمنة النحوية والقصة :

فى أكتوبر عام ١٩٦٣ - جامعة ميتشيجان . كنتُ أنا وهارولد وينريش Harold weinrich اعتدنا على أن نجتمع للحوار حول الزمن فى إطار المفاهيم الفلسفية والأزمنة النحوية كما يضعها النحاة . لم يكن هارولد قد نشر كتابه « الأزمنة Tem-pus . Besprochene und Erzählte welt (Stuggart 1962) . أنا لم أكن أعرف شيئا عن فكرة الواسع والعميق . لم أدرك إلا قليلا مما كان يعكسه الحوار بيننا . لكننى لاحظت أنه يتفق مع أمادو ألوتسو فى أن الأزمنة النحوية لا تعبر عن الزمن بل تشير إلى التوجّه اللغوى للمتحدث وهو يقف أمام العالم . والفرق أن ألونسو كان يبدأ من حيث وصل كروتسه وفولسر بينما هارولد يبدأ من حيث وصل كل من سارتر وهيدجر . كنت على اتفاق مع الأفكار العامة لهارولد وهى أفكار لخصّها فى مقال عام ١٩٦٥ وكان مقالا مبكّرا جدا ذلك أننى لم أكن أعرف شيئا عن كتابه « الزمن والأزمنة » ، والذى كان أحد موضوعات كتابى « أيام الآحاد عند الأستاذ » والآن أعمد إلى ذكر هذا الموجز . يجب التمييز بين الزمن العقلى Tiempo fisico الذى نقيسه بالساعات والنتائج الخاصة بقياس الزمن المؤقت الذى هو أحد ملامح الوجود الانسانى . والأزمنة النحوية فى اللغات ليست لها أدنى علاقة مع الزمن الفعلى . وعندما نريد فعلا أن نوضح الزمن الخاص بحدث معين نلجأ إلى الأرقام والجمل الظرفية . وبالمقارنة مع هذه الوسائل يتضح لنا أن الأزمنة النحوية غير مناسبة . هناك أعمال كاملة تتألف من خلال

أزمنة ذات مدلول متغيّر : ويكفى أن نشير إلى القصص المثالية Utópicas التى تتحدث عن المستقبل مستخدمة أزمنة ماضية . والحكايات التى تستدعى الماضى مستخدمة أزمنة مضارعة .

وباختصار فإن الأزمنة النحوية التى نطلق عليها « الماضى » « والمضارع » « والمستقبل » لا تتطابق مع الأحداث التى وقعت وتقع وستقع بل تتوافق مع مواقف عقلية للمُتَكَلِّم . لكن إذا ماكانت الأزمنة النحوية لا تتوافق مع الزمن فإنها تدل - كحد أدنى - على وجود نوعين من الزمنية : أولاهما الموقف اللغوى التأملى وثانيها الموقف اللغوى القصصى . ومن الناحية الوجودية فهو عبارة عن موقف اتصالى متوتر حيث إن كل ما يذكر هو قريب منا ويطالبنا بأفعال وردود أفعال آنية . والتعليق الوجودى يقتضى موقفا ذاتيا أمام العالم المفتوح الذى يضمنا . إنه العالم اليومى الذى نختصر فيه . أما السرد القصصى فهو على العكس من هذا إنه ذلك الموقف الأتصالى المريح والبعيد بدرجة يمكن معها سرد حلقات لا تؤثر عمليا على المتكلّم أو على السامع . السرّد يفتعل موقفا موضوعيا أمام العالم الذى أغلق أبوابه وبالتالى لا يراهن المرء فيه على حياته . إنه عالم خارج عن نطاق قدرتى . وأنا غير قادر على التدخل فيه . يقوم السرّد القصصى الحياة . لكنها حياة تفتقر إلى شىء وهو إمكانية تأثيرنا عليها .

[أودّ قبل مواصلة هذا الموجز الإشارة إلى أن هوارد كان يرى أن كلمة عالم mundo تعنى « مضمون الأتصال اللغوى » إذ ينسب للعالم الذى نقوم بالتعلق عليه كل من الشعر الغنائى والدراما والسيّر والنقد والمقال الفلسفى . أما العالم الذى يتم سرده فهناك القصة والرواية ما عدا الأجزاء الحوارية . أما التاريخ فهو يجمع بين التعليق والسرّد . أى أن هناك إطار عام هو التعليق يدخل فيه السرّد القصصى .] .

تقوم اللغة بالتعبير عن هذين النوعين السلوكيين من خلال مجموعتين من الأزمنة النحوية :

١ - هناك المجموعة التى تتحدث عن العالم التأملى والمطروح للتعليق (أى he vivido المعالجة بمعنى أنها تعالج الواقع الذى نعيش فيه) حيث تستخدم الأزمنة الوجودية مثل أعيش وعشت وسوف أعيش Habré vivido, vay a vivir, acabo de vivir, estay viviendos, .

٢ - أما المجموعة الثانية فهى التى تشير إلى العالم الذى يتم سرده باستخدام أزمنة غير وجودية مثل عشت وكنت أعيش viví , vivía وقد كنت أعيش habría vivido,habia vivido acababa de vivir - estaba viviendo, iba a vivir - viviría تخرج الأزمنة النحوية إذن من إرادتنا ونحن فى مسار الحياة أو نسرد ونحن على الشاطىء :

إما أن ندلف بأنفسنا أو أن ننظر إلى من يعوم . إلا أن الأمرين يأتيان مختلطين بشكل دائم فعندما يقول المؤرخ « القديس مارتين يعبر جبال الأنديز (بدلا من استخدام عَبر) فإنه يسرد مستخدما المضارع التاريخى أى أنه يستخدم الزمن الوجودى فى وظيفة سردية . وعندما يقول البائع والمشترى لبعضهما فى أحد المحلات « ماذا كان يريد السيد ؟ « كنت أريد شراء قبعة » [بدلا من « يريد » و « أريد ») فإنهما يتحدثان مستخدمين أسلوبا فيه لطف وأدب inperfecto de cortesîa [وهو النوع الذى يطلق عليه بتو Bella اسم Co - Pretêrito] أى أن هناك زمنا قصصيا فى موقف يتم فيه التعليق على الوجودية . هذه الأزمنة التى يتم انتزاعها من إطارها الطبيعى ما هى إلا استعارات فى رأى هارولد ولها الصفات الأساسية للاستعارة . أى أنها عبارة عن شيئين فى وقت واحد . الاستعارة هى المضارع التاريخى فى السرد القصصى : هى الزمن القصصى ذلك أنها تشير إلى حدث مضى منذ زمن بعيد ليست لنا صلة به الآن لكنه فى الوقت نفسه زمن وجودى فكلمة « ليعبر » تملأ الجملة بالترقب وتنتزع القارىء من مكانه وتحمله إلى عام ١٨١٧ مجبرة إياه على العودة لمعايشة مغامرة القديس مارتين وأن يتخذ القارىء موقفا مؤيدا أو مناهضا للاستقلال . الاستعارة هى الزمن الماضى غير التام P. imperfecto فى الزمن الحاضر : فهى فى جزء منها زمن وجودى فهى تدخل فى سياق حدث مفتوح ومن ناحية أخرى هى زمن قصصى ذلك أن اللطف والرقة يسهمان فى جعل همة كل من البائع والمشترى تتراخى وبذلك يعمد كلا الطرفين إلى إبعاد الآنية عن الحوار . إننى أشعر بالارتياح للتقسيم الذى وضعه هارولد للأزمنة العقلية حيث جاء باثنين طبقا للموقف الذى عليه المتكلم من الواقع : هناك الموقف الالتزامى (العالم الذى يتم التعليق عليه) وهناك الموقف المخالف (العالم الذى يتم سرده) لكننى مع ذلك كنت أشك فى أن ذلك يمكن أن يخدم فى تفسير استخدام الأزمنة العقلية فى كتابة القصة . فالراوى - عندى إذا ما رغب يمكن له أن يسرد مستخدما أزمنة غير قصصية أو أن يخلطها ببعضها على هواه ومذاقه . وحتى أجرّب ذلك الموقف كتبتُ إلى هارولد قصة قصيرة « أغانى الزمن القديم هى أغانى الزمن الحديث » (C) لقد اخترعت شخصية من القرن العشرين وجعلتها تقفز إلى الوراء عائدة إلى القرن السابع عشر ووصفت هذه المغامرة السحرية مستخدما كافة الأزمنة العقلية (النحوية) الموجودة فى اللغة الإسبانية . فقرأها هارولد ثم علق قائلا لى بأن ذلك كان جولة لاستعراض القوة وأن محاولتى مناقضة القواعد القائمة هو دليل على وجودها . وبعد ذلك بوقت قصير نشر كتابه . فقرأته . ويطيب لى أن أتأكد أنه أيضا يؤمن بحرية الكاتب إذ يتناول الفصل السابع من كتابه « الأزمنة وأهميتها فى القصة القصيرة » وسوف أقوم بتلخيص ذلك الرأى .

يميز هارولد بين نوعين من الأحداث فى القصة أولاها الأحداث الرئيسية والثانية الأحداث الفرعية . تأخذ الأحداث الرئيسية المقام الأوّل : فهى الأحداث التى ينظر إليها أما الأحداث الثانوية أو الفرعية فهى تلك التى يتم التعليق عليها . ويقوم الراوى باستخدام الأزمنة النحوية ليبرز هذين المستويين . إذ يمكن له أن يقَوم بالسرَد باستخدام التواريخ سواء المتعلق منها بالسابق أو بما سيأتى . هذا إلا تجاهاً – نحو الخلف ونحو الأمام – لاتشير إلى أى شىء فعلى مستمر (الحياة والوعى) . إنها اختلافات فى عملية السرد القصصى بحيث توضع الأحداث نحو الأمام أو نحو الخلف . هذا التنظيم لا يتم أخذا فى الاعتبار الإجمالى العام للقصة بل فى كل جملة من جملها . فإذا ما درسنا الكون الصغير فى جملة واحدة نجد جملة الصلة وجملة الموصول . وفى جملة الصلة هناك أنواع من الأزمنة منها كنت أعيش vivía . وهذا يوضح أن وجود مستويين قصصين يمكن البرهنة عليه ليس فقط فى التركيب العام للقصة بل أيضا فى النحو . والآن : هذا التقسيم للأزمنة حسب الجمل فرعية أو رئيسية لا يحدث إلا فى السرد القصصى أما فى النص الإخبارى فليس له مكان . ففى هذا الأخير ليس من الضرورى هذا التقسيم ذلك أن الأشياء موجودة ويمكن أن نعيشها والتفاعل معها والتأثير فيها . أما فى السرد القصصى فلا شىء موجود فى الزمن الحاضر : فالتمييز بين الجمل الرئيسية والجمل الفرعية ليس إلا أمرا يخص الأدب ولا شىء أكثر . وإيجاز للقول فإن المستوى الأول يتضمن الأحداث الرئيسية ويحتوى على جمل فيها الماضى البسيط Perfecto simple أما المستوى الثانى وهو الثانوى فيتضمن جملا فرعية باستخدام الأزمنة غير التامة Imperdectos .

ويقوم هارولد بتحليل بعض القصص المكتوبة بالفرنسية والايطالية والإنجليزية والإسبانية وما يهمنى هنا هو الأمثلة التى ساقها بالإسبانية . وحتى يمكن قراءة تحليل هارولد قراءة جيدة ينبغى التذكير بأن كتب القواعد المنتشرة تقول بأن الماضى التام البسيط (Viví) « عشت » يتعلق بأحداث وقعت فى الماضى وأن الماضى غير التام (Vivía) « كنت أعيش » يتعلق بأحداث مستمر حدوثها فى الماضى وبالتالى يكون الماضى غير التام بمثابة « مضارع فى الماضى » . فأحيانا يدل على حدث يدخل فى توافق زمنى مع حدث آخر (عندما ولدت كنتُ أعيش فى بوينوس أيرس) إن القواعد تتحدث أيضا عن أنماط الحدث فى العقل (الجوانب aspectos) : هناك أفعال فى سبيلها للكمال Perfectives (التى تتسم أحداثها لاتكتمل إلا إذا انتهت : يغفر – يخرج – يولد – يموت) وهناك أفعال غير مكتملة (التى تتسم أحداثها بالاستمرار وليست هناك حاجة للتوقف حتى يوصف بالكمال (يلمع ، يعرف ، يسمع ، يرى) هناك أفعال الشروع (هى تلك التى تعنى أن الحدث أو الحالة آخذة فى الابتداء : تشرق ،

تغرب) توجد أفعال يتردد حدوثها (وهى التى تعبر عن تكرار وقوع الحدث : يتخاطب – يغازل .) وهناك أفعال تكرارية (التى تدل على حدث يتكون من حركات متكررة : يتلثم ، يدق .) وبعد تلك الايضاحات سنجد من السهل متابعة هارولد فى تحليله لبعض القصص المكتوبة بالإسبانية – فها هو يقوم بتحليل نهاية قصة « دم أيتود » لأونامونو Unamuno .

« وبعد ذلك ، أثناء فترة الانتخابات ، قام لوبى بأداء وظيفة المعاون الانتخابى . وعندما كانت تأتى تلك الفترة كانت النار المقدسة تلهبه وكان يستدعى أيتور Aita ولا كوييدى Lacoide وأبطال إيرنيو Irnio وكان يصبح مساندا أول من يصل إلى ترشيح نفسه بانضمامه إلى الأبيض أو الأسود أو الأحمر أو الأزرق وهنا السلام وبعد ذلك المجد . » .

يلاحظ هارولد أن استخدام الماضى غير التام imperfecto يرجع إلى أن أونامونو يوقف حدث القصة وينقله من المستوى الأول إلى المستوى الثانى . وحينئذ يدل الماضى غير التام أن الحدث الرئيسى انتهى : إنه يوقف الحكاية . الماضى غير التام هو ذلك الزمن المرتبط بالخاتمة – يموت البطل – وهذا ما نجده فى قصة أونامونو « ريدوندو المحُاوِرْ :

وهب ثروته للسمَر موزعا إياها بين المتسامرين جميعهم ملزما نفسه بتقديم عدد معيّن من الولائم سنويا راجيا أن يُذْكر هؤلاء الذين أسهموا فى بناء دعائم الوطن . وفى الوطنية المكتوبة بخط اليد وذات النص الغريب كان ينتهى قائلا ... » .

فى قصة « الأب أنطونيو » لأونامونو أيضا نجد أن الـ leitmotiv هو الذهاب لإقامة صلاة للعذراء مريم أمام إحدى صورها فى الكنيسة :

« كان أنطونيو معتادا على الذهاب وحده من حين لآخر ، إلى كنيسة مجهولة قائمة فى الأرباض وذلك ليقضى ساعات طويلة أمام المذبح الخاص بـ Piedad وهو يشرب بعينيه الدموع من هذا الوجه الشاحب واللامع . » .

يرى هارولد أن استخدام الماضى غير التام « كان معتادا » Solía لا لأن الحدث كان حدثا عاديا بل لأن الحدث الرئيسى ، أى زواج البطل فى ظروف معاكسة لم يتم إبرازه بالشكل الكامل بالمقارنة بالمستوى الثانى . الحدث الرئيسى عبارة عن التعهد بالزواج الذى اتفق عليه العاشقان فى هذه الكنيسة :

« فى اليوم التالى حمل إلى ابنته وخطيبة هذه الكنيسة الصغيرة المنسية وسط الأرباض وقامت هناك أمام بيداد Pidad العذراء ذات الوجه الشاحب اللامع وصلّت معه » :

ويلحّ هارولد على أن الماضى التام البسيط Perfecto simple غير موجود ليس فقط للنمط الوحيد والدقيق للحدث بل لأن هذه الجملة هى محور الحدث الرئيسى للقصة والزمن الذى اختاره أونامونو يشير إلى المستوى الأول أو الرئيسى . وبعد ذلك يعود الأبطال فى القصة إلى الاجتماع فى الكنيسة . إنها جملة الختام :

« من حين لآخر كانا يزوران وهما متزوجين بيداد بوجهها الشاحب اللامع فى الكنيسة الصغيرة الكائنة فى الربض وهناك كان يصليان بروحيهما إحدى الصلوات . »

مرة أخرى ينفى هارولد أن الزمن الماضى غير التام موجود لأن الزوجين كانا يذهبان إلى الكنيسة بشكل متكرر (النمط التكرارى أو الذى يتردد حدوثه) بل للدلالة على ختام القصة . إنه ماضى غير تام للنقض , imparfait de rupture) هذا هو الاسم الذى أطلق علماء اللغة على أحد الملامح(Imperfette di roattura الأسلوبية التى كانت شائعة الاستخدام خلال القرن التاسع عشر هذا التام النقضى imperfecto de rupture يبتعد بشكل واضح عن الاستخدام العادى للزمن فهو يظهر فى جمل تتطلب استخدام التام نظرا لدقة وقوع الحدث :

« هذا الصباح وبالتحديد فى الواحدة ظهرا كان ماريو يسلم الحافظة إلى صاحبها » .

لماذا لم يستخدم « سلم » entregó ذلك لأنه حدث وحيد أشير إليه من خلال دقات الساعة ؟ يلحّ هارولد على أن الزمن النحوى مستقل تماما عن النمطية الاستمرارية أو الدقيقة الحدوث ويرتبط أساسا بالقيمة الفنية القصصية النابعة من موضوع الجملة فى القصة « إن نمط الحدث أو النمط الخاص بالفعل aspecto verbal الخاص بالجمل التى يمكن أن تتصف بالاستمرارية والترددية والتكرارية لايساعدنا في شيء : فالمفيد فى هذا المقام هو أن هذه الجملة ترتبط بالحدث الرئيسى – المستوى الأول – أو الحدث الفرعى – أى المستوى الثانى .

تمت محاولة شرح الماضى غير التام « النقض » " imperfecto de ruptura " على أساس أنه يظهر عادة بعد الماضى التام البسيط Perfecto Simple : ومن هنا جاءت التسمية " ruptura " النقض » . لكن هذا الزمن النحوى يظهر ليس فقط بعد التام البسيط بل فى نهاية القصة أو حلقة من حلقاتها . ويمكن أن نطلق عليه « الماضى غير التام للنهاية أو الختام Imperfecto de clausura بدلا من غير التام النقضى Imperfecto de ruptura وهو يومى بختام القصة أو يمكن أن يطلق عليه الماضى غير التام للافتتاح imperfecto de apertura إذا ما تمثلت وظيفته فى إدخال حدث رئيسى . وأيا كان اسم هذا الزمن النحوى فهو يبرز الاختلاف بين العالم الوجودى

بحاضره الآنى وعالم القصة أى بين المستوى الأول والمستوى الثانى . فالحدث الثانوى نجده فى جمل تستخدم الماضى غير التام . أما الماضى التام البسيط فهو يشير إلى النقاط الهامة فى الحدث الرئيسى . وباستخدام الماضى التام يتم انتزاع الحدث من المستوى الثانى ليوضع فى المستوى الأول . والراوى هو القاضى الوحيد الذى يعيّن ماهو رئيسى وما هو ثانوى .·. فالأزمنة النحوية التى يستخدمها ستعكس لنا إرادته . ويلاحظ القارىء تحولات درجة اهتمام الراوى : ها هو هنا يأخذ الحدث إلى المستوى الأول ، ها هو يتوقف وهنا ينتهى . ويقول هارولد « إن ما يجدر سرده قصصيا ليس الحياة اليومية الدائمة بل الأحداث غير المألوفة التى تخرج عن الايقاع الرتيب » « ولأن هناك أمرا غير عادى يمكن سرد قصة . وبالتالى فهذا الأمر غير المألوف هو الذى يشكل – تلقائيا – المستوى الأول للحدث ، لكن ما هو عادى يشكل المستوى الثانى . وهذه هى البنية الرئيسية لكل عمل سردى والذى يمكن للراوى أن يخرج عنه رغم أنه يحاول السير إيقاعها وهكذا وبهذه الطريقة نلاحظ ظهور ما هو عادى فى المستوى الثانى وما هو غير عادى وغير مألوف يحتل المستوى الأول » « إلا أنه عند إبراز أهمية جزئية معينة فى سرد قصصى نجد أن المؤلف مطلق السراح . » وحتى يبرهن هارولد على مايقول يسوق لنا مثالا اخر مأخوذ من أونامونو :

عند الخروج أحاطت به قوة من الصبية كان أحدهم يجذبه من سترة الحُلة أما الآخر فقد أسقط القبعة منه . وهناك ثالث تفل عليه . وكانوايسألونه : « والإبلة ؟ » .

ويعلق هارولد بأنه لايوجد سبب مقنع يفسر استخدام الماضى غير التام le tirabe de La chaquet « كان أحدهم يجذبه من ستره الحُلة » أو الماضى التام البسيط « أسقط القبعة منه le derribo el sanbrero . إن امتياز الزمن النحوى يرتبط بالراوى فهو من خلال اختياره للأزمنة النحوية يبرز بعض النقاط دون البعض الآخر (فالذى يجذب السترة يتخذ المستوى الثانى (ربما كان يجذب السترة من الخلف) ومن أسقط القبعة يظل فى المستوى الأول » إننى أعتقد أن التفسير الذى يقدمه هارولد مبالغ فيه . ذلك أنه فى محاولته إستبعاد « الأنماط » los aspectes لا يصل به المطاف إلى إعطاء تفسير أكثر سهولة . « كان أحدهم يجذبه من السترة » هذه عبارة تدل على حدث غير مكتمل acción impefectiva ومستمر وليس فى حاجة إلى الانتهاء ليكون كاملا . كما أنه حدث متكرر acciân iterativa يتألف من لحظات متكررة . أما عبارة « وآخر أسقط عنه القبعة وثالث تفل عليه » هى أحداث مكتملة perfectivas أى أنها أحداث كاملة حيث تنتهى فى لحظة .

يمكن لى مناقشة بعض الأمثلة التى ساقها هارولد من إنتاج الشاعر روبين داريو والشاعر فوسيه إيتشاجاراى والقصاصة إميليا بارنو باثان . لكننى لا أودّ إعطاء

الانطباع بأننى أصادر عليه نظريته . والحقيقة أننى على اتفاق معه فى النقاط الهامة ومنها :

(أ) التناقض القائم بين غير التام والتام البسيط الأمر الذى يؤدى إلى إبراز بعض المستويات عن الأخرى .

(ب) عندما يقوم الراوى باختيار الأزمنة النحوية يمكن أن يبدى اللامبالاة بأنماط الحدث (Modor de acciôn) (الأنماط الفعلية المكتملة والمتكررة ... إلخ) وكذلك فيما يتعلق بالأصول العامة للقواعد النحوية .

(جـ) يعكس التحليل الأسلوبى للأزمنة النحوية القائمة فى قصة من القصص التكنيك القصصى الذى يحاول إحداث تواؤم بين حرية الراوى والحدود التى تفرضها عليه اللغة . كما أن الراوى حرّ إذا ما قرر استخدام غير التام أو التام البسيط طبقا لنمطية الحدث . أو بمقولة أخرى النمطية الفعلية . لا يوجد هناك قانون يحدد العلاقة بين الحدث الثانوى والماضى غير التام ، أو بين الحدث الرئيسى والماضى التام . وقول الفصل فى هذا المقام هو أن الراوى هو الذى يفصل ويحدد الرئيسى والثانوى .. ويدرك هارولد جيدا الحرية التى يتمتع بها الراوى . ومن هنا جاء ذكره للجملة الأخيرة فى قصة لموبسان ثم يعلق عليها قائلا « Le lendemain , il a pprit q'elle était norte . فى هذا المقام كنت أتوقع استخدام غير التام النقصى inperfecto de ruptura . لكن موبسان لم يستعمله وهذا حقه . إذ يمكنه تحديد نهاية القصة مستخدما إيقاعا ختاميا ويمكنه ألايفعل » ومع هذا نجد أن هارولد يميل إلى وضع أنماط لاستخدام هذين الزمنين النحويين ويقيد من تلك الأنماط من أجل تفسير تاريخ جنس القصة القصيرة منذ إرهاصاتها الأولى . فيقول لنا بأن النتائج التى أدى إليها بحثه إنما تصلح فقط للقصة القصيرة . أما التكنيك فهو جد مختلف فى الأعمال الأوربية القديمة. فالماضى غير التام أقل شيوعا من الماضى التام البسيط . وهو ما نفتقده فى بداية القصة ونهايتها .

ويختتم هارولد فصله الثامن بتطبيق نظريته على الأعمال القصصية الحديثة مستخدما قوالب تدخل فى إطارها بعض القصص وكذلك أطر لقصص مستقلة .

البحث الذى قام به هارولد يمكن أن يتجاوز حدود غير التام « كنت أعيش » والتام البسيط « عشق » ليمتد إلى أزمنة نحوية أخرى . والمؤلف نفسه هو

الذى يرسم لنا معالم الطريق . إنها وسيلة لتحليل المقصد الذاتى للراوى فى اختياره للأزمنة الفعلية . ويمكن أن تتوفر لدينا قوائم كاملة من مثل هذه الدراسة تتعلق بأنماط الأستخدام الأكثر شيوعا والتى لا يمكن أن ننظر إليها بمثابة قواعد . لا توجد حدود بين الأزمنة الوجودية والأزمنة السردية . فلا حدود ثابتة تنذر الراوى الذى يظل مستخدما « أزمنة أستعارية » ويغيّر من « الموقف الأتصالى » ويتصنع فى الفقرة نفسها أنه فى « عالم قصصى » وفى « عالم وجودى » . لقد رأينا شيئا من هذا عند دراسة وجهات النظر (٦ ، ٧) وعند دراسة التقنيات الخاصة بوصف المراحل العقلية (IV) أنظر , . Cf . W. J.M. Bronzwear, Tense in The Novel . Groningen 1970 - C.P. Caspares, Tens Wihout - Bern 1975

١٦ - ٩ زمن الرّاوى .

لا يكاد الرَاوى يسطّر أول جملة له حتى يشير من خلال الأزمنة النحوية المستخدمة إلى الفاصل الزمنى المنقضى بين الحدث الذى يريد أن يرويه وبين قيامه بالسرَد . إن حدث السردَ هو المضارع بالنسبة للراوى وفيما يتعلق بهذه النقطة فإن الأفعال تضع القصة فى المضارع والماضى والمستقبل . وسوف أعتمد على ج جنيت G. Genette (Figuers III) فى النماذج الأربعة المتعلقة بالعلاقة بين زمن الراوى وزمن الحدث الذى يتم سرده :

(أ) السرد اللاحق : Narración ulteria

يدل استخدام الأزمنة النحوية الماضية على أن الحدث سابق على السرَد القصصى . والمسافة الزمنية الفاصلة بين المضارع الخاص بالراوى وبين الحدث الماضى المسرود يمكن تحديدها بالتواريخ أو تركها . فأحيانا يحدد تاريخ ما بداية الحدث أو بداية السرد . هذه المسافة الفاصله يمكن أن تقصر وهذا ما يحدث بالفعل فى بعض القصص - خاصة تلك المكتوبة باستخدام ضمير المتكلم - حيث يتصل الماضى بالحاضر حيث يلتقيان فى النهاية : فعلى سبيل المثال يبدأ الراوى سرد قصة معينة وفجأة يتلقى وهو يقوم بالسرَد يتلقى من الماضى الذى مرّ منذ عدة سنوات ضربة بالذنب . ولتكن قصة « صليب سليمان » مثالا على ما أقول . فهى للكاتب بالوميرو لبوّ . فى إحدى حفلات الرجال يقص الكوبانيتو كيف قتل منافسا له فى مبارزة : فهذا السكين الذى أعاروه إياه كان منقوشا عليه صليب سليمان أى حرفين H بالخط الكبير متجاورين . ويقوم الكوبانيتو بعرض السكين على هؤلاء الذين ينصتون إليه . ينتقل السكين من يد إلى يد حتى يصل إلى فتى يتعرف على السكين ثم يصيح « هذا النقش

الذى يبدو فى نظرك صليب سليمان ما هو إلا الأحرف الأولى لاسم والدى : أونوريو إندلكيث Honorio Henriquez .... وهو الذى قتلته غدرا أيها الجبان ! » ثم يقوم الفتى بغرز السكين فى صدر الكوينيتو . فمن الماضى خرج لنا حدث يعجّل بحدث فى المستقبل .

(ب) السرد السابق Narración anterier

هناك قصص تستخدم زمن المستقبل وذلك لتصوير نوع من النبوءة بالحرب . يعرف القارىء أن الأمر هو حرب انتهت أحداثها ومعروفة تاريخيا لكن يراد إحداث التأثير بأن القصّ يسبق الحدث الخاص بالحرب . ولنتصوّر أن الكاتبة فيكتوريا بوريّدون V. Pueyrredán كتبت قصتها « الرئيس » مستخدمة زمن المستقبل . فالرئيس هنا هو بيرون رغم أنها لا تفصح عن ذلك . إنه ذلك الرجل الذى لجأ إلى أسبانيا طول ثمانية عشر عاما ثم عاد إلى الأرجنتين ليحتل مقعد الرئاسة مرة ثانية . نجد فى القصة فتى فقيرا يصل إلى مطار العاصمة الأرجنتينية ليرى ذلك الرئيس الأسطورى وهو ينزل من سلم الطائرة . ثم وفجأة تبادل إطلاق النار . أما الفتى الذى يعيش مستشرفا المستقبل فلا يدرى ما الذى يحدث . أما القارىء فعنده أن مستقبل الفتى - « سوف أراه » حسبما يقول - هو حدث تاريخى ألا وهو المذبحة التى جرت يوم ٢١ يونيو ١٩٧٣ - ونسوق مثالا آخر . « التخمين » للكاتبة ماريًا إستير باثكيث . فى هذه القصة يروى البطل مستخدما ضمير المتكلم وزمن المضارع . إنه يتوجه إلى الدكتور أورتيث الذى لا يقطع حواره الداخلى أبدا . يقوم الراوى - البطل باستدعاء المواقف العنيفة ويعترف بتخمين الموت . لسنا نعرف الوقت الذى يدور فيه الحدث - إنه عام ٣٥ لكن فى أى قرن ؟ - ولا اسم الراوى لكنه عندما يقول لنا « سوف نخرج غدا فى الخامسة... وذكرّنى عندما نمر ببلدة بارّانكا ياكو .... أريد التوقف حيث ينتظرنى أحد هناك » ثم نرى فى الحال المشهد الذى وصفه سارميينتو : الذى لا يُسمَىَ يدعى / فاكوندوكيدوجا ونحن نعرف - ذلك أنها واقعة مخلية وغير عادية - أنهم سوف يغتالونه فى هذه المدينة (بارّانكو باكو) . نلاحظ أن المستقبل السردى « غداً مستخرج » mánane Saldremes يسبق الماضى التاريخى (اغتيل فاكوندو) . المستقبل من الناحية اللغوية هو سابق للماضى الأرجنتينى .

(جـ) السرد الفورى : Narración Simultánec

المضارع القصصى يسير فى شكل متوازى مع المضارع فى الحدث . نجد أن الراوى - البطل فى قصة « مثل الأسد » لهارولدو كونتى . عبارة عن طفل يتحدث عن تأمله الداخلى مستخدما زمن المضارع منذ استيقاظه فى الصباح حتى الساعات

الأخيرة من المساء . ومما لا شك فيه أنه استخدام مصطنع ذلك أنه لا يتدخل فى عملية مرور الساعات منذ استيقاظ الطفل وحتى اللحظة التى توقف عندها ليزن أمور حياته العادية . والأقل من ذلك تكلفا هو الفورية التى توجد فى إحدى القصص التى تستخدم نهجا مشابها لما يحدث عندما يقوم أحد المذيعين بوصف إحدى مباريات كرة القدم ، إذ يتابع الحدث وهو شديد القرب منه : فلا يكاد يحدث شيء إلا وقام بسرده فى جملة ، ثم يتبع ذلك حدث آخر وتلى الجملة السابقة جملة لاحقة لها وهكذا . والقصص الرسالة أو القصص اليوميات عادة ما يكون لها هذا التأثير بالفورية .

(د) السرّد المقحم بين لحظات وقوع الحدث :

Narración intercalada entre las maments

لما كان السرّد يتم من خلال مواقف غير متجانسة فإن الحدث والسرّد القصصى يتداخلان لدرجة أن الأول يؤثر على الثانى (وهذا شائع فى قصص الرسائل التى تتضمن رسائل من عدة مراسلين . فى إحداها يتم سرد إحدى الطرائف التى تؤثر على إرادة المرسل إليه وبالتالى تؤثر على مسار الأحداث .

١٦ - ١٠ السلسلة السردية :

الزمن هو شكل من أشكال الحساسية . فما نقوم بتخمينه يأخذ تشكيله حسب النظام الداخلى للسلسلة . ومن الطبيعى أن نفكر فى الكون على أنه يعيش مراحل معينة . فكل شيء يبدو أمامنا أنه له أول سواء كان الله أو المادة . وكل شيء يبدو أنه يسير نحو نهاية معينة سواء كانت نهاية العالم مع يوم الحشر أو فوضى كونية تنتهى معها حياة الجنس البشرى . وفى هذا الاطار العقلى نقوم بإدخال سلسلة الوقائع التى نعرفها . فالراوى يفعل ما يفعله الآخرون إلا أنه يتمتع بالحرية إذ يقوم بابتكار عالمه الخاص به . يقوم بطريقة عفوية وعشوائية بالاختيار بين البداية والنهاية . إن عالمه القصصى هوعالم عقلى بالكامل . وفى الفصل (١٠ - ٧) قمت بدراسة السلسلة السردية وعلى القارىء أن يعود إلى تلك الصفحات ويكمل بها هذه .

١٦ - ١٠ - ١ : زمن الحدث وزمن السرّد :

القصة هى سرد حدث ويمكن أن نقسمها إلى جزءين لأسباب تعليمية فقط أى إلى حدث وسرد . إننى أفضل هذين المصطلحين على غيرهما من المصطلحات التى يستخدمها نقاد آخرون (انظر الملاحق ١٢ - ٨) تقدم القصة من خلال اللغة المستخدمة مجموعة من الوقائع : ومن المفترض أن هذه الوقائع التى تحملها مفردات اللغة تستدعى وقائع فعلية حدثت خارج عالم القصة . هناك إذن زمنان زمن الحدث وزمن السرّد . وتقترح " Gunther Müller " Erzählzeit und erzählt zeit

تعنى الزمن Erzählte Zeit و Morphologische Poetik (Tübingen 1968).
الذى تم سرده » وهو زمن خارجى حيث تدور الوقائع التى قدمها السرد القصصى .
أما كلمة " Erzâhlte zeit " فتعنى « زمن السرد » وهو الزمن الدافعى للنص مثل ما نراه فى عملية القراءة . وهناك بعض النقاد الآخرين الذين يصلون بالأمور إلى أقصى مدى لها فيتحدثون عن « الزمن النقى Tiempogenuino وهو زمن « المعنى » إنه « زمن التتابع الـ diegetica وهو الزمن الذى تم سرده أو زمن الشىء الذى نقصه » وعلى الطرف الآخر نجد « الزمن المستعار » " Seudotienpo " سوف أحاول اللجوء إلى مصطلحات أكثر بساطة : الحدث والسرد . ولنرى النتائج .

الحدث acción وقع الحدث فى إطار واقعى ويفضل الشكل الداخلى للزمن يبدو لنا هذا الحدث كأنه سلسلة من الوقائع . هذا التتابع كان يمكن التعبير عنه باستخدام رموز غير لغوية (مثل الرموز التشكيلية والرسم الغائر الذى نحته Ghiberti على أبواب الـ Baptisterio فى فلورنسا حيث يتم سرد التاريخ التوراتى من آدم حتى سليمان) لكن الرموز فى القصة هى رموز لغوية كل ما فى الأمر أننا نستخدم مفهوم « الحدث » لنفكر لا فى الكلمات التى تستخدم فى السرد بل فى الحدث نفسه الذى تم استخلاصه من الكلمات كما نستخرج شكلا معينا من الأعماق .

السرد Narración : إنه الشكل اللغوى الذى يرسم به الراوى قصته والنمطية التى يستخدمها حتى نعرف من خلالها الحدث . إنه تقديم للوقائع فى نسق فنىّ وبالتالى فهو نسق غير متغيرّ . ومن خلال المفهوم «السرد » نفكرّ فى الوقائع لا كما نتصور نحن بعقلنا أنها وقعت فى إطار الحقيقة الخارجة عن نطاق الأدب ، بل على أساس ما وجدناها عليه من خلال القراءة .

يمكن لنا دراسة الزمن فى كل واحد من مستويى التجريد هذين : أى زمن الحدث وزمن السرد . فكلاهما يسير داخل القصة وبالتالى فهما متساويان فى أنهما خياليان . وليكن معلوما لدينا أن زمن السردّ هو نفسى ونتصورّ نحن أن زمن الحدث هو زمن فعلى Tiemp ofisico رغم أنه من المستحيل قياس هذا الحدث بالساعات والنتائج ، ولنقبل مؤقتا لعبة التخيّل ونقول بأن هناك قصصا يجرى فيها كل من زمن الحدث وزمن السرد بشكل متواز على نفس المسار . كما أن هناك قصصا أخرى يجرى فيها كل واحد فى طريقه الخاص به . ففى النوع الأول يمكن ضبط الزمنين فى نفس الأتجاه (أى أن الشخصية قامت على التوالى بعمل أ ، ب ... ن وقام الراوى بسرد هذا بنفس التدريب أ ، ب ... ن) وسوف يكون أمرا غير عادى عندما تكون هنا تلازمية فورية كاملة بين الوقائع التى جرت وبين الوقائع المرويّة [أى أن مغامرة الشخصية تستمر لمدة نصف ساعة ويستغرق حدث قراءة القصة أيضا نفس الزمن)

هذا التوافق الذى يحدث فى الصف الأول من القصص بين الزمنين المشار إليهما يمكن أن يسهم فى كونه « درجة الصفر » التى تقوم على أساسها بقياس اختلاف الأزمنة فى قصص الصنف الثانى وهذا ما سوف نراه فى السطور التالية .

ليسمح لى القارىء أن أعود للالحاح على أن زمن الحدث الذى يتم سرده acción narrada والذى يتوافق مع الزمن الفعلى tiempo fisico الذى وقع فيه الحدث وكذلك زمن السرد tiempo de la narracián الذى يتوافق مع الزمن النفسى للكتابة والقراءة ، يمكن أن تتوافق جميعها فى نفس الأتجاه . أى تتوفق عندما يسير كلا الزمنين فى ترتيب زمنى متماثل . ومع هذا فمن النادر أن يكون هناك توافق آنى بين الوقائع المروية والأحداث التى تقع . حتى هذا لا يحدث فى الحوار الذى تتضمنه القصة . فإذا ما افترضنا أن هذا الحوار كاملا دون حذف وأن الراوى لم يتدخل لأسباب تتعلق بالمسّرحة يمكن الظن بأن زمن الحدث وزمن السرد متساويان . لكن هذا التساوى الزمنى يتسم بالوهمية ففى الحوار الفعلى يتحدث كل فرد من المتحاورين بسرعته الخاصة كما تحدث فترات صمت لا يسجلَها النص . ولهذا كله كنتُ أقول بأن الوقائع التى تُروْىَ (زمن السرّد) والوقائع التى تحدث (زمن الحدث) لا يتوافقان إلا نادرا . والاصرار على إحداث هذا التوافق هو نوع من ممارسة الشعوذة . وقد استطاع أرسطو (الشعر الجزء الخامس) « أن يجعل المأساة تدخل فى إطار زمن دورة شمسية واحدة ولا تتجاوز هذا إلا قليلا » أما الملحمة فلا تخضع لهذه المحاولة ذلك أنها تقصّ « زمن غيرمحدد » وقد فهمه خطأ المتخصصون فى الدراسات الانسانية من الايطاليين خلال القرن السادس عشر وكذلك الكلاسيكيون الفرنسيون فى القرن السابع عشر قائلين بأن الأعمال المسرحية يجب أن تصمم بناء على « وحدة الزمان » . وظهرت أعمال نرى فيها الزمن الشعرى كرمز فى الحدث متساوٍ مع الزمن العملى الذى تسير فيه أحداث المسرحية (فيما يتعلق بالأثر غير المتوقع لوحدة الزمن هذه كتبت قصة « النَعَمْ التى تقولها الفتيان » (A) . وسرعان ما تمت محاولة تطبيق « وحدة الزمان » أيضا على الرواية والقصة القصيرة . لكن الرواة لم يذعنوا لهذه القاعدة . غير أن هناك بعض الأعمال القصصية القليلة التى يتوافق فيها « زمن السرّد » مع « زمن الحدث المروى » لكنها تعتبر بمثابة إستجابة لاعتبارات فنية لا لمفاهيم خاصة بالقواعد والأسس . نجد فى قصتى « القصة القصيرة هى هكذا » (B) حاولت القيام بلعبة الآنية : الروح المتألة لشخصية تنتحر تقرأ القصة التى يكتبها عنها زوجها . وفى قصة (عيونى تتلصص من الدور الأرضى ») (B) نجد أن قراءة القصة تستمر نفس المدة الزمنية التى يتأخر فيها الترام الذى ستركبه أحد الشخصيات . وعموما فإن « زمن الحدث » هو أطول من « زمن السرّد » .

نجد فى القصص ذكراً للتواريخ بدقة أو يمكن تحديدها من خلال الاشارة إلى واقعة تاريخية أو إلى شخصية فى عالم الواقع أو إلى ظروف يمكن التأكد من وجودها . وأيا كان الأمر ، نعرف أنه إذا ما كان الحدث قد استمر لعدة أجيال أو إذا ما كان مضغوطا فى لحظة واحدة . ففى القصة التى تدور أحداثها فى زمن طويل يقوم الراوى بإعطائنا نظرة عن العصر مبرزا ما هو دائم وما هو مؤقت . أما فى القصة التى تقع أحداثها فى زمن قصير جدا يلجأ الراوى إلى ما هو نفسى وعادة ما يلجأ إلى مَطِّ اللحظة من خلال النظر إلى الوراء . فالكاتب أرتور كانثيلا Arturo Cancela يقوم على مدار الصفحات الخمس لقصة « آخر حوريات الغاب » بسرد كامل لحياة السيد / بارتولوميه جوريوّ منذ يوم ولادته عام ١٨٦٢ وحتى يوم مماته عام ١٩٢٢ ؛ يتم تسجيل مسار الزمن من خلال شجرة العنب وشجرة التين المزروعتين فى الفناء المشمس لمنزل كبير فى العاصمة الأرجنتية . لكن الأبنية الضخمة وإتساع المدينة طغى على كل هذا فحبس الهواء والضوء عن الزرع وماتت الشجرتان إلى جوار العجوز جورديوّ . لكن الكاتب أبيلاردو كاسيوّ فيروى فى قصته « ماكابيو » إستيقاظ اليهودى ميلمان . هذه اللحظة هى جزء من ليلة من ليالى عام ١٩٦٢ يتم مَطُّها من خلال العودة إلى الوراء : يقوم الراوى بسرد ست سنوات من حياة ابن ميلمان منذ المتاعب الأولى التى عاشها كطفل يهودى حتى اللحظة التى علم فيها أن والده كان يقوم فى ألمانيا بخدمة هتلر وعندئذ أيقظه بالضربات .

وسواء تم ضغط الزمن أو مطّه فالراوى يختار - بحرية = مسرح الأحداث والمشاهد مستخدما القطْع سواء طولا أو عرضا . والفارق بين استمرارية ما حدث بالفعل (زمن الحدث) وإستمرار عملية القراءة (زمن السرد) يكشف لنا عن الطرق التى يستخدمها الراوى لتمديد القصة أو ضغطها .

١٦ - ١٠ - ٢ : العودة إلى الوراء واستشراف المستقبل : Retrospección Y prospección

قلنا سلفا بأن هناك قصصا يجرى فيها زمن الحدث وزمن السرد بشكل متوازى وفى نفس الطريق وهناك قصص أخرى يسير فيها كل من الزمنين منفصلا عن الآخر . ولما قمنا بشرح النوع الأول الذى تتوافق فيه الأزمنة علينا الآن النظر إلى النوع الثانى حيث تختلف الأزمنة فى الصنف الثانى من القصص . والصورة التى عليها هذه الاختلافات فى المسار الزمنى فى النظر إلى الوراء setrospeción واستشراف المستقبل Prospección [قام جيرارد جينيت فى Figures - الجزء الثالث - بتحليل هذين المُنَحيين فى نص لبروست : إذ يطلق مصطلح " analepse " على النظر إلى الوراء ولفظة Prolepse على استشراف المستقبل Prospección) يقوم الراوى

بإيقــاف المســـار الســـردّى ومن هذه اللحظة الآنيـــة يلقى بنظرة على الماضـى) Retraspeccián وعلى المستقبل (Prospeccián) ويمكن قياس الزاوية التى تفصل بين زمن الحدث وزمن السرد بطريقتين : فطبقـا للمسـافـة الزمنيـة (بمعنى أن هذه الواقعة حدثت أو ستحدث قبل أو بـعد أسبوع أو شهر أو سنة) وطبقا للاستمرارية (الواقعة التى تم استدعاؤها أو تقديمها مسبقا منذ ساعة أو بعدها أو أسبوع أو شهر أو سنوات .) .

العودة إلى الوراء : Retrospeccrane.

أحيانا ما يؤدى استخدام هذه الوسيلة الفنية إلى استدعاء تفصيلة منعزلة من الماضى تساعد على فهم بعض وقائع الحدث . وإذا ما بدأت القصة وسط الحدث فإن العودة إلى الوراء بشكل قوى ومطوّل تستعيد الماضى كله : وبهذه الطريقة يتم التوفيق بين نمطى فتح السرّد الذى أوضحه أوراثيو Haracio بهذه المقولة in medias res y ad ovo ولنأخذ إحدى القصص كمثال حيث يبدأ الحدث فيها وهو قريب من النهاية ويصبح من الضرورى الحديث عما حدث قبل البداية . يقوم الراوى بإلقاء نظراته على الماضى ويشرح السوابق أو يقوم بنقل الحدث إلى الماضى . هناك قصص تعتبر نظرة مطوّلة إلى الماضى تم إقحامها بين جملة البداية وجملة النهاية . فالكاتب أبيلاردو كاستيو فى قصته « الفأس الصغيرة للهنود » يحمل الراوى - من خلال حوار داخلى تم سرده (١٧ - ١٠ - ١) - على القيام بإضفاء صفة النظرة إلى الماضى على القصة بكاملها . القصة عبارة عن زوجين فالزوجة أبلغت زوجها بعبارة « سنرزق بطفل فيمسك الفأس ويسير فى الحجرة ليهوى بالفأس على زوجته عقاباً لها على خيانتها (هذا الموجز يحدد ترتيب الحدث وليس ترتيب السرّد)) وفى الدقائق الفاصلة بين هذين الحدثين يتذكر الرجل كيف تزوجا منذ عام . كانت هى تريد طفلا أما هو فقد أخفى عليها أنه لا يمكن أن يهبها هذا الطفل فقد قال له الطبيب بأنه عقيم بعد إجراء بعض التحاليل . والنهاية مفاجأة ذلك أن الجملة « سنرزق بطفل » نعرفها فى النهاية رغم أنه تمت الاشارة إليها فى البداية . ويمكن أن نشير إلى الأنماط التى يتم فيها استدعاء الماضى فيما يلى :

(أ) الذكريات الارادية واللاإرادية .

(ب) أحلام اليقظة وآثار تناول المخدرات أو الرعب المفاجىء وهذيان الحمى أو الجنون .

(جـ) الرسائل والمستندات والاعترافات .

(د) الإيجاز مع تفضيل المشاهد .

استشراف المستقبل : Prospecciān :

إن هذا التكنيك أقل شيوعا من السابق . فالراوى الذى يستخدم ضمير الغائب يقوم بتهدئة أو إقلاق القارىء بإبلاغه بوشوك وقوع حدث ما : سوف نرى لاحقا أن ... » . تقوم الكاتبة أليثيا خورادو Alicia Jurado فى قصتها « الزواج » بتكرار عملية استشراف المستقبل . فالمشهد الخطى لزواج كل من أنّا روساو خورخى يتم إيقافه من خلال أربع عمليات لاستشراف المستقبل تبدأ كلها بعبارة « فى المستقبل كان ... » وتقص علينا وتحكى حالة التعاسة التى سيكون عليها هذا الزوجان اللذان يحتفلان بزواجهما . والوسيلة المتبعة فى هذا هى أقل ميكانيكية عندما يتحدث الراوى مستخدما ضمير المتكلم فهو فى هذا المقام ، يقوم باستكمال هيكل الحبكة ويضع الملامح الخاصة بالبطل أو بالشاهد .

١٦ - ١٠ - ٣ : السرعات والايقاعات :

الشىء الطبيعى فى ميدان القصة القصيرة وعلى مدى تاريخ الأدب هو أن تمتطى القصة صهوة جواد الموقف وتجرى شوطها المعتاد عابرة فوق كل العقبات فى حلبة مستمرة . هذه المسابقة تتسم بأن لنا نزعات متعددة . ولنقم بربط استمرار الحدث (نقيسه بالساعة : ساعة أو يوما) وبطول السرد القصصى) نقيسه بالمسطرة : عشرة سطور أو صفحتين ...) ونصل بذلك إلى مؤشر يدل على المشاهد البطيئة والسريعة فى القصة . والسرعة عبارة عن سرد الكثير فى وقت قصير (أو فى عدد أقل من الصفحات) ولما كانت اللغة تفصح بالمزيد من الدلالات إذا ما كانت مسهبة ، وإذا ما كانت حدْسيه فالمهم هو الكيفية . فمن المتوقع أن الأجزاء الخطابية يتم من خلالها سرد الكثير أى أن الحدث يسير بخطوات واسعة وهذا ما يحدث بالفعل وليتذكر القارىء ما عرضناه له فى (٨ - ٣) فالراوى يقول لنا أحيانا ما حدث وأحيانا يعرضه علينا . فعندما يقوله (فى إيجاز) نجد إن إيقاع الجرى سريع عن إيقاع العرض (فى مشهد) فالأجزاء المختصرة أسرع من الأجزاء المُسْرحة . وبعد الايضاح بأن الموجز أسرع من المشهد نضيف إلى ما سبق أن أكثر النقاط بطأً فى الموجز هى وصف المنظر ومسرح الأحداث فهنا تتوقف الحركة ووظائف الشخصيات . وأن النقاط الأكثر بطأً فى المشهد هى التحليل النفسى إذ تتوقف الأحداث الخارجية . هذه السرعات المختلفة للحركة السردية القصصية تشكل ما يسمى بالايقاع . وهذا الأخير له أربعة أنواع عند ج . جانيت .

(أ) الحذف الزمنى : elipsis temparal :

يغفل السرد لحظة من الحدث . هذا الاغفال المتكرر أو الحذف يمكن أن يكون ظاهرا أو مضمرا . فالظاهر منه يشير إلى المدة الزمنية التى تم حذفها (وبعد ذلك بعامين ، وبعد ذلك بعده أعوام) الأمر الذى يجعل القصة شبيهة بالموجز السريع (وهكذا امرت عليه عدة أعوام عاش فيها سعيدا حى ...) أما الاغفال المضمر فعلى القارىء أن يعرفها بنفسه وذلك يسد الفراغات ويحل مشاكل الأستمرارية فى النص .

(ب) الوقفة الوصفية : La pausa descriptiva:

عندما يقوم الراوى بوصف الأشياء أو المشاهد يوقف مسار الحدث .

(جـ) المشهد الدرامى : La escena dramática:

إحداث نوع من التوافق بين اللحظات التى يتكثف فيها الحدث من خلال التفاصيل الأكثر تكثيفا فى السرد القصصى . يحدث هذا كثيرا فى الجمل الحوارية . (انظر تحليلى للمشهد فى الفصل ٨ – ٢) .

(د) السرّد الموجز: La narracién Sumaina :

يقوم الراوى بسرد أحداث أيام كثيرة فى فقرات قليلة دون الدخول فى تفاصيل أو حوارات . وأحيانا ما يكون نوعا من الانتقال بين مشهدين . وعلى أى الأحوال فإن هذا النوع من السرد الموجز يشكل الخلفية التى تبرز عليها المشاهدة وهو النسيج المشترك للعملية السردية (انظر ٨ – ٢) .

١٦ – ١٠ – ٤ : البداية والنهاية :

اختتم هذا الفصل بالحديث عن نقطتين بدأت بهما . تقع الأحداث الفعلية فى المعايشة اليومية . هناك من عاش ذلك الموقف . أما الأحداث القصصية فهى تقع فى دائرة المعرفة : يختار الراوى بعض الأحداث الهامشية على علم منه بأنها سوف تكون هامة ويعطيها شكلا معّينا . يسير تيار الزمن فى الحياة التلقائية مساره المعتاد دون توقف أو انقطاع ومسشرفا المستقبل وغير قابل للعودة إلى الوراء . أما زمن القصّ هو زمن غير مستمر ويتجسد من خلال الوقائع التى يتم إبرازها نظرا لقيمتها الفنية . الزمن الأول هو زمن متعدد الأبعاد : إذ نجد الوقائع الكثيرة التى تحدث بشكل متزامن أما الزمن الثانى فهو طولى : إذ نتابع الأحداث الواحد تلو الآخر . الماضى لا يمكن استرجاعه فى الحياة : فمهما عدنا إلى الوراء بحثاً عن سابقة من السوابق فخلف تلك السابقة تنتظرنا أخرى وأخرى وأخرى . أما القصة فالراوى هو الذى يقرر ما هى

السابقة النهائية وانتهى الأمر . هناك إذن اختلافات بين المسار الطبيعى للعالم كما تدركه عقولنا والمسار القصصى الذى يطرحه علينا الراوى .

الحقيقة أن الراوى يقلب مسار الأحداث العقلية . فهو يقصّ بشكل عكسى . إذ يضع نفسه فى لحظة الحاضر لبعض أحداث ماضية أو حدث إنتهى التوة . هذا الوعى بالاشارة إلى الماضى يظهر فى الأنماط الشديدة التقليدية ألا وهى القصة أو الحكاية الشفهية . إذ نجد صيغة البداية تتمثل فى هذه العبارة « ذات مرة .. « كان ياما كان .. » « فى زمن ... » « منذ زمن طويل كان يعيش .. » كذلك هناك عبارات الختام » توته توته انتهت الحدّوته » . أما فى القصة الأدبية فإن الراوى يستغني عن هذه الأنماط لكن موقفه يظل كما هو إذ يدرك دائما – أنه يقص حدثا ساخناً فإذا ما ظهر للوهلة الأولى أن الراوى « يبدأ بالبداية » فهذه البداية هى النهاية . أريد بهذا القول بأن بداية السرد هى لاحقة على نهاية الحدث . فقبل ذلك كان الحدث . وبعد ذلك السرّد . القصة يتم تطويرها بالعودة إلى الوراء : فنهاية الأحداث نشعر برعشتها فى الكلمات الأولى للقصة .

وفيما يتعلق بالسلسة السردية للقصة القصيرة الكلاسيكية فقد ذكرنا ذلك تفصيلا وعلى القارىء أن يعود إلى الفصل (١٠ – ٧) وفى هذا المقام يكفى أن نكرر بأن القصة إذا ما كان لها بداية ووسط ونهاية لا يعنى أن الأحداث يجب أن تتابع بالضرورة فى نسق منطقى . فالمنطق هو أن تلحق هدفه الألم الجرح لكن قصة « من خلال المرآة » للكاتب لويس كارول نلاحظ أن الملكة تصرخ أولا ثم يَجّرح أصبعها بروش .



١٧ - الزمن والمراحل العقلية El tiempoy les Praceras

١٧ - ١ مدخل :

سوف أقوم فى هذا الفصل بالتركيز على عدة نقاط أشرت إليها قبل ذلك: ألا وهى الخطوات الأدبية التى تتم من أجل اقتناص الحياة الداخلية للشخصيات .

قام الراوة دائما - عند إبداعهم للشخصيات - بوصف المراحل العقلية لها . يحدث هذا لدى الراوئيين ذلك أن القصة أقرب للتحليل النفسى (٤ - ٣ -) أما كتاب القصة القصيرة فيركزون جهدهم فى الحبكة أكثر من وضع ملامح الشخصيات . غير أن هناك كُتاباً فى ميدان القصة القصيرة يعكفون على تحليل المشاعر والرغبات والأفكار التى عليها الشخصيات . وعموما نلاحظ أن التقنيات الأدبية واحدة سواء لدى الروائيين أو كتاب القصة القصيرة .

١٧ - ٢ : الاستعارات المتبادلة بين علم النفس والأدب .

اعتاد بعض النفسيين من المحترفين الأفادة من الروايات والقصص للبرهنة على نظرياتهم . فالعديد من الصفحات التى كتبها كل من ساتندال ودستوفسكى وجالدوس وهنرى جيمس وبروست تتسم بالوضوح كأنها وثيقة علمية . والراوة من جانبهم عادة ما يكونوا شغيدى الأهتمام بالتحليلات النفسية . أخذت الاستعارات المتبادلة بين الأدب وعلم النفس فى الازدياد وكلما زاد ميل الرّواة لتحليل الخبرات الذاتية بدلا من الحديث عن وقائع لماحة . ولقد وصل الأمر ببعض الروايات والقصص خلال القرن العشرين إلى درجة عالية من الذاتية حتى أن النقاد يتحدثون اليوم عن « المدرسة السرّدية » للتحليل النفسى . غير أن هناك فارق بين علم النفس والأدب . علينا ألا نخلط المصطلحات الخاصة بالعلم بمصطلحات الفن رغم وجود صلات بينها .

١٧ - ٣ مصطلح " تيار الوعى Corriente de la Canciencia

من الأمثلة الواضحة على الخلط فى استخدام المصطلحات سواء فى الأدب أو علم

النفس هو مـا يتعلق بمصطلح « تيار الوعى » ف وليام جيمس William James فى كـتـابـه Principles of Psychology - 1890 أطلق هذا المصطلح Stream of Consciousness لوجود شبه بين التغيرات التى تحدث فى حياتنا الحميمة وتجديد المياه فى مسار النهر . لكن لم يكن أول من لاحظ استمرارية تيار النفس وعدم القدرة على تقسيمه . وقام بعض فلاسفة الحياة بوصف هذه الظاهرة مستخدمين نفس التشبيه المائى إلا أن ويليام جيمس دخل التاريخ كواحد من الناس الذين تجاوزوا علم النفس التـجـريبى والقـائل بتـداعى الأفكار Psicolagia asociacieniata y experimental والذى كان يتخذ منهج الفيزيقا فى نهاية القرن التاسع عشر . كانت الحقيقة الأولية للعقل الفردى - « الأنا » فى مواجهة « اللا أنا » - عند جيمس عملية تتابع لا يتوقف ولا رجعة فيه خاصة فى دائرة المشاعر والقلق والأحاسيس والرغبات والنفور والذكريات والصور والأفكار ... وفى محاولة من المؤلف (جيمس) لابراز إستمرارية كل هذا نجده يستخدم عدة تشبيهات . وأخيرا استقر رأيـه على « تيار الفكر ، والوعى ، والحياة الذاتية » ، يدخل فى هذا التيار كل ما هو غير عقلانى وما هو عقلانى ، ما هو انفعالى وما هو مرتبط بأعمال العقل والنسيان والذاكرة . إذن فإن اختصار الأمر عند التشبيه « تيار الوعى » أدى إلى الوقوع فى أخطاء ذلك أن كـلـمة « وعى » لها عـدة دلالات . وعلى أى الأحوال فقد حازت هذه العبارة الاستعارية شهرة . وهناك من النقاد فى اللغة الأنجليزية الذين أطلقوا مصطلح "Stream of Cansciousenss " على مجموعة خاصة من الأعمال الشديدة الذاتية . ولما كان أغلب هؤلاء الكتّاب الذين درست أعمالهم - دوروفى ريتشاردس ، وجيمس جويس ، وفيرجينيا وولف - من الكتاب المشهورين عالميا فإن المصطلح الانجليزى المذكور تحوّل بدوره إلى مصطلح عالمى . ومنذ هذه اللحظة أثار الكثير من الانتقادات والتعليقات . فهل المصطلح Stream of Consciuonsness يعتبر مسمى لنوع فرعى من القصة والتى تستخدم الحوار الداخلى كأحد تقنياتها ؟ هل هى تقنية تهدف إلى التظاهر بأن الراوى لا يتدخل وأن الشخصية تعكس لنا ما يدور بعقلها ولم يأخذ بعد شكل الكلمات ؟ هل هو مفهوم تاريخى يساعد على إدخال الخطوات التى يستخدمها بعض الكتاب فى عملهم الأدبى ومن بينهم جيمس جويس ؟ والرأى عندى أن هذا المصطلح هو مصطلح نفسى وأن استخدامه كمصطلح أدبى غير شرعى . وعلىّ البدء فى وضع الفروق بين علم النفس والأدب .

١٧ - ٤ : الذاتية واللغة :

يجب ألا ينسى أحد علوم الفيزيقا والكيمياء والبيولوجيا عندما يقوم باطلالة على علم النفس . فنحن معشر البشر لسنا إلا كائنات حية لها نظامها العصبى المركزى

والذي نشعر من خلاله بأننا نحيا . ونشعر ببواعث الحياة المحيطة بنا وعندما يصدر عنا ردّ الفعل نشعر بحياتنا ونشاطنا . إنه نوع من الشعور المركب من ضغوط موضوعية موجهة إلى الحساسية (من الخارج إلى الداخل) ومن ضغوط ذاتية نحو الأشياء (من الداخل إلى الخارج) الانطباعات والتعبيرات . الشعور إذا يتسم بنفس المواصفات الديناميكية للحياة وهى النمو والتغيير . إنه مرحلة من مراحل التطور الحيوى . إنه مرحلة نفسية فنحن نعي بشكل أو بآخر كل ما يجرى في كياننا الحي . فالمخ وما يخرج منه من أوتار عصبية يساعدنا على الحصول على خبرات عقلية : المشاعر والانفعالات والصور والذكريات والرغبات والأسباب . وهناك جزء من العقلانية يعمل تحت الاطار المرسوم للوعى : هذا الجزء هو ما يطلق عليه « اللاشعور » Subcanciencia ولنفترض أن اللاشعور هو الأرض المجاورة فهناك بعض الأنشطة تتجاوز هذا الأطار المرسوم وتدخل لتفوض فى الأعماق : وفى هذا المقام نلاحظ أن ما يكمن فى اللاشعور يؤثر على ما نشعر به ويطبع أثره عليه . إذن ففى هذا الاطار يمكن القول بأن « اللاشعور » - داخل نفس الخطوات - هو تلك الأرض العميقة التى لايمكن أن نتخيلها . هو أيضا جزء من العقلانية إلا أن نشاطه ليس عقليا رغم أنه يؤثر على العقل . فالتصرفات العقلية هى تلك التى نشعر بها وهى التى تنسب إلى المرحلة النفسية الخاصة بالتطوّر البيولوجي وهى تلك التى تقودنا إلى إبداع القصص وهذا هو موضوع كتابنا . يقوم المخ بتنظم التأثير الذى تحدثه الأشياء الجهاز العصبى والحسىّ وما يترتب على ذلك من مثيرات للحساسية وكذلك رد الفعل العقلى . ويخضع تيار وجودنا لقانون مزدوج القطبين : فإذا ما كان المسار نحو العالم الخارجى فإن وجودنا يفكرّ ويحل المشاكل ، وإذا ما كان المسار نحو العالم الداخلى نجد الوجود ينكفىء على نفسه ويترك العنان للخيال وفى أكثر حالات الانكفاء على النفس شده تجد الخيال يولدّ الأحلام .

إن بعض ردود أفعالنا تتلاشى داخل الجهاز العصبى .. فعلى سبيل المثال : نحن قادرون على تشكيل صور حتى فى هذه اللحظة التى لا ترى فيها العين كعضو إبصار أى شىء . إن تشكيل الصور يعيد تنشيط مجموعات عصبية أخرى ويبدأ بهذه الطريقة خط من التجريدات : أى أننا نستخلص أشكالا من خبرتنا .

تتوقف بعض التجريدات عند معرفة أشياء محددة . وهذا هو حال الحدس . أما بعض التجريدات الأخرى فهى مستمرة فى التوليد : هذا هو المفهوم . إذن هناك حدس يخص الفرد وهناك مفهوم شمولى وكلاهما يحولان الواقع إلى رموز . ومن خلال اللغة الرمزية يقفز الأنسان قفزة ويخرج عن سلم الكائنات الحيوانية هو الآن قادر على أن يبنى لنفسه ثقافته . وقبل اللغة كان يتم التلقى ثم ردّ الفعل . ومن خلال اللغة نعرف

المفاهيم ، فاللغة - بفضل قوتها الرمزية : ألا وهى قوة تحويل الواقع إلى رمز - تسمح لنا بأن نُدخل خبراتنا الذاتية فى « أنا » واع بنفسه ، وندخل خبراتنا الموضوعية فى عالم خارجى نعى جيدا وحدته . والصلة القائمة بين كلا البناءين هى بمثابة حياتنا العقلية . ولما كانت الرموز اللغوية التى تستخدمها تتسم بأنها إصطلاحية داخلة فى إطار قواعد متفق عليها اجتماعيا فإننا من خلال اللغة نتصل ونعيش الحياة الاجتماعية . ومحصلة كل هذه الطاقة المعقدة والمستمرة هى التيار النفسى الذى يحاول بعض الرواة وصفه بدقة من أجل تحديد هوية بعض الشخصيات .

١٧ - ٥ : الحدث ومفهوم الذاتية :

يواجه الراوى الذى يختار الذاتية لإحدى شخصياته هدفا لعمله الفنى مشاكل يصعب عليها . هذه الذاتية هى حياة عاشها إنسان : ثم الاحساس بها فى خط يبدأ بالمراحل السابقة على الكلمة ثم التعبيرات من خلال المفردات اللغوية . ولا يجد الراوى أية صعوبات فى فهم مشاعر شخصيته . ومن المعروف أن مفاهيمه الذاتية قريبة من المفاهيم الذاتية للشخصية التى يخلقها . والمشكلة تتأتى عندما يريد أن يعبر عن ذاتية كاملة وحينئذ يلجأ إلى إدخال مراحل نفسيه سابقة على اللغة ... إلا أنه يجب اسخدام اللغة لادخالها . ومن المستحيل تقديم اللاتناسق الذى لايعبر عنه بكلمات فى نسق متكامل من الجمل . إن كلام الراوى يزيف بالضرورة ما بقى تحت مستوى الكلام لدى الشخصية . وإذا ما اختار الجانب الواضح فى اللغة من بين الخيارات الذاتية للشخصية - وهو اختيار يزيف الذاتية الكاملة ، فكيف سيتمكن من إعطاء هذا الجانب شكل الأحساس الحيوى الكامل ؟ وحتى نوضح الخطوات المتوهمّة التى يستخدمها الراوى فى وصف الحياة الداخلية لشخصياته - سوف أركز دراستى على المشاكل التى تكلف الكثير من الجهد . وأول خطوة أقوم بها هو تبيان أن الحياة الداخلية لا يمكن اقتناصها . ثم بعد ذلك أمر على دراسة الكيفية التى يتصنعّها الكُتّاب لاظهار قدراتهم على اقتناص تلك الحياة .

يعمل المخ كأساس لكياننا الحى . فنحن من خلال المخ نسجِّل المشاعر ونبذل طاقة فى الحدث ونرغب ولدينا تصورات ونتذكر ونحلم (ونحن مستقظين أحيانا) ونفكر (بطريقة جنونية فى بعض الأحيان وعقلانية أحيانا أخرى) ... إن هذا التعداد - الاحساس والقلق والصورة والمفهوم - يتسم بالزيف ذلك أنه يقوم بوضع هذه الكتلة المعقدة والمتشابكة وغير المنظمة فى شكل منظم ونقاط منفصلة . ومجرد النظرة الفاحصة التى نفاجىء بها لحظة واحدة من الذاتية يؤدى إلى تغيير إجمالى التيار المسار النفسى . فهذه النظرة أوقفت النشاط العملى والمنطقى للعقل لتكثيف ضوئها

على ما يحدث بالداخل . وعندما يتم إيقاف هذه الأنشطة العملية والعقلية يكون من الطبيعي ألا تتدخل في الشيء الذي يتم ملاحظته . إنها تلاحظ فقط ما بقي بعد إلغاء الأنشطة الطبيعية في الحياة والمهيأة للنظر في الحدث . تكون الذاتية كاملة في مسارها عندما لا تخضعها للنظرات الفاحصة . والفشل يمكن أن يزداد إحساسنا به عندما نحاول التعبير من خلال الكلمات عما ندركه من خلال النظرة الفاحصة .

يبدو الخليط الفوضوي المكون من مئات الانطباعات والتعبيرات في شكل مبسط عندما نجعله يمدّ من خلال مصفاة العقل . ويزداد التبسيط عندما يقوم الخطاب المنطقي باخضاع هذا الخليط للأنماط المحددة . نعم إننا من خلال الموقف العلمي نلقي نظرة على المسار العقلاني ولانكاد نرى التموجات البارزة والتمحيصات المختلفة بل نرى سطحا متجمداً . إننا نحتاج إلى « مفهوم » ذلك الشيء الذي لايدخل في إطار المفاهيم ونطلق أسماء على أشياء لا يمكن تسميتها . حقا إننا يمكن أن نضع أسماء للانفعالات الغير شخصية التي نراها ذلك أنها ترتبط بظروف كافة الناس ولا تخص فردا بعينه . هذه الانفعالات نسميها « الحب » أو « الكراهية » .... إلخ . لكن الانفعال الذي يتم عيشه والاحساس به من خلال كائن محدد ليس له اسم وذلك لأنه يتغير ويختلط بانفعالات أخرى تتميز بأنها فريدة وغير متكررة . إن تحركات المشاعر تماثل موجات النهر . ولما كانت اللغة المنطقية غير قادرة على وصفها في ديناميكيتها الحيوية تحولها إلى أنماط جامدة .

ومنذ بداية الثقافة الأغريقية على الأقل نتفلسف بمفاهيم معينة مستخدمين اللغات الهندية - الأوروبية indoeurapeas ومن المعروف أن نظام هذه اللغات المكون من الفاعل والفعل والخبر يجبرنا على أن نقسِّم الباعث المستمر للعقل إلى أجزاء . فالتحليل يعطينا حالات وليس أحداثا . ويجب ألا نشكو مما نرى . فاللغة هي غزو جميل للحياة ولما كانت قوتها محددة فإن الجهد الذي يبذله الراوي يتمثل في البحث عن مخرج حتى لا يبقى حبيسا بين نطاقين . وقد اعترف برجسون - الفيلسوف الذي انتقد اللغة انتقادا حادا - بأن الراوي يمكن له من خلال مفردات ديناميكية التعبير عن الحدث لـ "durée réelle " أو « الزمن المُعَاش Tiempo Vivido (الملحقات) . الراوي يعرف الذاتية الشخصيات : يعرفها بطريقة الحدسْ . فهو يخمِّن حياة المشاعر في الشخصية التي يرسمها : أي يعرفها من خلال تفردها . إلا أن التيار الخاص بهذه الذاتية الذي هو تيار لا عقلاني ولا منطقي وسابق لمفردات اللغة يقاوم لغة التأمل . وعندئذ يقوم الراوي بثني الهيكل الخطابي للغة ويضع نفسه في الدائرة الخاصة بالاستعارات والتشبيهات من خلال الكلام - أي أنه يقف في الجانب الأكثر خيالا والأقل منطقية - ثم يسلط رؤيته مرورا بالشخصية ودخولا في البنية اللغوية للسرد

القصصى . إنه يقدّم لنا إحساس الشخصية - أى الواقع كما تشعر هى به - ويستخدم فى سبيل ذلك أشكالا رمزية قابلة للتفسير إذن هناك تراسل بين شكل المشاعر الحياة وشكل فن السرد القصصى . إن القصة النفسية أى القصة التى تقوم بتحليل الحالة الحبيسة للشخصية ما هى إلا شكل فنى متسق مع الشكل الديناميكى للحياة الحسية والعقلية والانفعالية .

١٧ - ٦ : مستويات التجريد Niveles de abstracciãn

القصة القصيرة مثلها مثل أى عمل فنى هى شكل ثم إستخلاصه من خلال الشعور بالحياة . إنها عملية استخلاص تتسم بالحدسْ واللامنطقية . فهى حدسية لأن الكاتب فَمن ذاتية شخصيته - لقد أعطى حدسهُ شكلا موجدا لمجموعة من المدُركات المحددة . ثم أخذ فى رسم ملامح شخصيته مستخدما الموارد الأدبية التى فى متناوله . اهتم ببعض السمات وأهمل البعض الآخر أى : انتقى ، أى استخلص .

تتغير تقنيات الكاتب القصصى حسب السمات الذاتية التى يقوم بتحليلها ففى أحد مستويات الذاتية هناك تيار من الانطباعات الصامتة : إنها المرحلة النفسية السابقة على تشكيل الرموز اللغوية . وفى مستوى آخر هناك تيار الأفكار التى تولدّت من الكلمات : أى إنها المرحلة النفسية التى يتم التعبير عنها من خلال اللغة . وعندما يقوم الكاتب بتسطير قصته يختار أحد مستويات الذاتية أو يصعد ويهبط من مستوى إلى آخر . وليس معنى هذه العبارة التى أسوقها أن الذاتية عبارة عن سلم يتكون من درجات منفصلة بل إنها تشير إلى قطع رأس فى التموجات المستمرة تحت التيارات وفوق التيارات الخاصة بنهر ما . (الملحقات) . إن مصطلح « تيار الوعى » (Stream of Cansciousness) هو مصطلح نفسى ويشير إلى كافة مستويات الذاتية (١٧ - ٣) وعندما قام بعض النقاد باستخدامه كمصطلح أدبى والاشارة من خلاله إلى مجموعة من القصص التى تشبه جيمس جويس دخلوا فى خلط غير ضرورى . فهذه المجموعة من الأعمال القصصية لا تستأثر بوصف « تيار الوعى » : فما يحدث هو وضع العراقيل أمام التيار وتفضيل استخدام بعض التقنيات التى تتصنّع تقييم المسار النفسى . لقد آن الأوان بأن نترك علم النفس جانبا وأن نبحث عن المصطلحات الأدبية التى تتناسب كل واحدة من تقنيات وصف الشخصية .

١٧ - ٧ : الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر :

أول ما وقعت عليه عيناى عندما هممت بالبحث عن المصطلحات كانت تلك الخاصة بالبلاغة Oratro recto الخطاب المباشر و Oratio oliqua الخطاب غير المباشر ها هو أمامنا أحد الرواة يقوم بذكر الكلمات أو الأفكار الخاصة بواحدة من شخصياته .

ويمكن أن يذكرها بالحرف وصورة صورة فى نص تكتمل فيه كافة عناصر المفردات والعلاقات النحوية والصوتية الخاصة بالكلام الصادر عن الشخصية : إنه الخطاب المباشر . ويمكن أن ينقل لنا مضمون ما قبل أو ما تم التفكير فيه دون الاشارة إليه بشكل مباشر : إنه الخطاب غير المباشر. ها هما المصطلحان اللذان وجدتهما . إلا أننى أفضل استخدام مصطلح « الكلام nabla » بدلا من « الخطاب » discusc . غير أننى أتنازل عن هذا المقام عنها أفضله لصالح الاستخدام الشائع . وبعد أن قمنا بتحديد هذه الصيغ اللغوية والأسلوبية المستخدمة سوف نواصل فحص التقنيات الأدبية الخاصة بتقديم المسار العقلى للشخصيات .

١٧ - ٧ - ١ : الخطاب المباشر :

إنه يورد كلمات الشخصية دون أن يربطها نحويا بما يقوله الراوى من جمل :

قال خوان :

- أنا سعيد !

هناك علامات الترقيم - الشرطة تشير إلى بدء حوار والفواصل التى تفصل نصا عن السياق - ويضاف إلى ما سبق العلامات الصوتية - علامات التعجب والاستفهام والشك ..... إلخ ... وكلها تساعد على استقلال « الكلام » الحىّ للشخصية . إننا نسمعها بشكل مباشر وكذلك إيقاعات صوتها الأمر يبدو وكأن الراوى ترك عملية السرد : فبدلا من السير على الأسلوب غير المباشر الذى يتسم بالسرديه والطبيعة يجعل الشخصية تتحدث وتنطق كلماتها هى . وفى قصة « غريب الأطوار » للكاتب لورنثو إستانشينا L . Stanchina نجد الراوى العليم ببواطن الأمور يستمر فى تقنيته عندما يجعلنا نسمع الكلام المباشر الصادر عن حوار يدور بين صوتين فى حوار داخلى فى رأس شخص يعانى إشكينوفرمينيا .

١٧ - ٧ - ٢ : الخطاب غير المباشر :

يشير الراوى إلى الشخصية بشكل غير مباشر :

- قال خوان بأنه كان سعيدا .

هناك فعل يعتبر المدخل ثم يليه أجزاء من الجملة أو جملة الصلة . هذا المدخل Verbum dicendi, Verbum sintiendi - يُتْبِعُ ما تقوله الشخصية لما يقوله الراوى . وليست هناك ضمانات تشير إلى أن ما يُبلغ به هو تعبير أمين للكلمات التى قيلت بالفعل وتظهر هذه الكلمات فى شكل خطاب غير مباشر أو بمعنى آخر إن

مضمون ما قالته أو فكرت فيه الشخصية يدخل فى العبارات النثرية للراوى الذى يواصل سرده مستخدما الضمير الثالث (ضمير الغائب) - قال ، فكر ، شعر - وكذا فى الأزمنة النحوية المستخدمة . والأزمنة النحوية التى تحدثت بها الشخصية تنتقل هكذا على لسان الراوى : نجد المضارع (أنا سعيد) (Say feliz) يتحول إلى الماضى البسيط غير التام « كان سعيد era feliz - أما الماضى Fui feliz (كنت سعيدا) يتحول إلى الـ Plus cuamprefecte ⟵ قد كنتُ سعيدا Había sidi . والمستقبل (سأكون سعيدا) Seré feliz إلى إحتمالى قد أكون سعيدا Seréa feliz . إنها تحوّلات ضرورية عندما يقوم الراوى بالكتابة فى زمن يختلف عن الزمن المُعَاش . وإلا فإنها خيارات .

١٧ - ٧ - ٣ : الخطاب غير المباشر الحر :

من خلال السياق يبلغنا الراوى أنه يتحدث عن الشخصية فإذا ما قرأنا « أى سعادة كتبتُ فيها ! » ندرك أن هذا التعجب ناتج عن الشخصية رغم أن الراوى لم يدخل العبارة باستخدام الفعل أو الصلة . وسوف أقوم بذكر مثالين من أعمالى . فى قصتى « فقط لحظة ، لحظة واحدة » (L) نجد أن جملة العطل انتهى من الحوار مع زوجته حول نشاطه الأدبى ثم أخذ يتأمل الموقف :

> « بينما كان يسير فى الدهليز لتأمر بأن يسرجوا له الحصان تصور ما سيكون عليه وجه امرأته عندما يبلغها عند عودته بالقرار الذى كان يتخذه .... آه ! أيا كان الأمر فإن زوجته كانت ستظهر على عاداتها التفهم والوقوف إلى جانبه والطيبة... والوجه الجميل . وعلى أى الأحوال فإن البديل - البقاء - لم يكن بالقليل . ففى الريف وفى الريف فقط كان يجد نفسه على هواه ، ألم يرجموه بالأصفار فى الكلية ؟ وبالنسبة للوظائف فى المدينة ، كم شهر ظل فيها ؟ كان كل ذلك بسبب الرغبة الجنونية فى الذهاب إلى الحقول . ماذا يحدث لودفُن فى الحقول ؟ ..... بانتهاء الحرب العالمية (يالها من مسكينة مدينة باريس ما هو حالها الآن ؟) بدأ عصر جديد فى الأرجنتين ...... لن يموت الطفل المستكن فى الرحم جوعان وبالنسبة للأدب ؟ .... حسن ... مع السلامة ! » .

يمكن أيضا تقديم الحوار بطريقة غير مباشرة . فى قصة « الجنرال له جثة جميلة » (G) يلاحظ أن الراوى يحكى أن الدكتاتور ميلجاريخو والدكتور كيرُجا يتحاوران :

« تحدثا عن الأزمة . لم تعدالحكومة العسكرية قادرة على البقاء :
فكيف يمكن زيادة شعبيتها ؟ اقترح كيروجا أن يتم إهداء
الأموال للناس جميعا بطريقة أو بأخرى . فكرة عبقرية وعظيمة .
لم يخطر هذا ببال أحد قبل ذلك وماذا لو أن ميلجاريخو ألقى من
خلال الراديو خطبة يعلن فيها السياسية الجديدة ؟ نعم سوف
تكون بداية جيدة . نعم الدكتور كيروجا سوف يتولى كتابة
الخطبة . حسن . نعم . سوف يكتب الدكتور كيروجا الخطبة ....

يمكن أن نلاحظ وجود الخطاب غير المباشر الحر فى كل من arataria recta و
و oratanic ablique .

وربما كان أكثر ميلا من الخطاب المباشر وأقل ميلا من الخطاب غير المباشر . فالجامع المشترك الذى يربطه بكل من الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر هو مجموعة من العناصر النحوية - نسمع الأسلوب غيرالمباشر هناك الاشارة إلى الشخصية باستخدام ضمير الغائب وتغيير استخدام الأزمنة النحوية . أما مع الأسلوب المباشر فهناك خصوصية « كلام » الشخصية وإيقاعها الصوتى . لكن الأسلوب غير المباشر الحرّ يختلف كلا النوعين السابقين فى أن الراوى يمتنع عن استخدام أفعال المدخل مثل « شعر ، خاف ، رغب ، فكرّ ... ، وها هو جدول يعتبر مؤشرا على استخدام الأزمنة النحوية :

الخطاب المباشر	الخطاب غير المباشر	الخطاب غير المباشر الحرّ
فكرّ : - أنا سعيد	فكرّ بأنه كان سعيدا	كان سعيدا !
فكرّ : - كنتُ سعيدا	فكرّ بأنه قد كان سعيدا Pensó que habia side feliz	قد كان سعيدا ! ¡ habia sido feliz!
فكرّ : - سأكون سعيدا	فكرّ فى أنه يكون سعيدا El prensó que sené feliz	قد يكون سعيدا Él feria feliz!

١٧ - ٧ - ٤ : الخطاب المباشر الحر :

ينتقل الراوى من السرد إلى الخطاب المباشر دون إشارة صريحة لذلك . ونسوق مثالا من إنتاج ليليان هيكر L. Heker « الذين شاهدوا العليقة » :

« غيروا عيون روبين ... فمن ذلك الذى هو حتى يعلمه ... ثم بعد ذلك يأتى ليسبب ، ولهذا فكر روبين الخوف ممن وتابعه وهو ينظر بثبات رغم أن إيرما انتهت لتوها من توجيه صفعة له حتى تتعلم الابتسام عندما يتحدث والدك .

١٧ - ٧ - ٥ : الخطاب (الأساليب) المركبة) :

عندى ملاحظتان . الأولى : أن الأنواع المختلفة من الأساليب التى ذكرتها تتداخل كلها فى نفس القصة وفى نفس الفقرة ويمكن أن يكون التداخل فى نفس الجملة . الثانية : توجد هذه الأساليب منذ خلق الله الانسان إلا أن استخدامى لهذه الأساليب لتحديد معالم الشخصيات سواء فى الظاهر أو فى السمات الحقيقية لها لا يغير من طبيعة البنية النحوية لتلك الأساليب . فما يتغير ليس هو الشبكة وإنما أنواع الأسماك التى نصيدها بتلك الشبكة . إن الشكل النحوى للشبكة يظل كما هو لكن الفتحات التى فى الشبكة ستكون كبيرة إذا ما أردنا صيد الأسماك الكبير وصغيرة إذا ما أردنا صيد الأسماك الصغيرة . والتراكيب النحوية التى يستخدمها اليوم الراوى الأرجنتينى الذى يسير على نهج جيمس جويس كانت تستخدم فى أول عمل قصصى بالأسبانية وهو ملحمة « السيد » وغنى عن القول الحديث عن قصة سربانتس الشهيرة دون كيخوته » [أنظر جيرمو ديات بلافا = التكنيك القصص لرفبانتس » برشلونة ١٩٤٩ - وانظر أيضـــــ Friedrich Todemann, " Die Erlebte Rede in Spanischen, Romanische Forshugen, XLIV 1930)

١٧ - ٨ : التراث والتجديد :

بعد أن قمنا بمعالجة الشكل اللغوى للخطاب « الكلام » Discuso ، يفرج الآن على دراسة الأساليب الأدبية التى من خلالها يتم تقديم الذاتية أو تصنعها . هذه الأساليب تتغير فى رؤيتها للحياة الحميمة لإحدى الشخصيات . فالبعض ينظر إليها بعد سبكها فى القالب اللغوى ، وإذا ما كان مستوى الذاتية الذى يتأمله هو السابق على الكلام فإن القالب اللغوى يكون متناسقا . هناك آخرون يراقبون الحياة الحميمة لشخصية لم تقم هى بعد بترتيب هذه الحياة من خلال اللغة ، ولما كانت عبارة عن أساليب أدبية أى أنها يجب أن تكون مكتوبة ، وبالتالى يتصنعون لغة غير متناسقة

وليست موجهة من الناحية الظاهرية إلى الوعى المنطقى للقارىء . إن أول هذه الأنماط يتسم بالتقليدية أما الثانى فهو ينحو إلى التجديد ولأسباب تعليمية سوف أعرض لكل واحد منهما على حدة لكن يجب أن نأخذ فى الاعتبار أننا إذا ما رأينا قصة مكتوبة باستخدام نمط واحد فالأمر المعتاد هو أن الأنماط تتضافر جميعها فى عمل واحد .

إذا ما كان الطبيب النفسى يرى أن حياة الإنسان هى تيار نفسى لايمكن تصنيعه ، فالتكنيك الروائى والقصصى لدى الناقد الأدبى يمكن وضع تصنيف له وتقسيمه إلى ما هو تقليدى وما هو تجريدى « إلى متى يظل تقليديا ؟ ومنذ متى وهو يعتبر تجديديا ؟ ومن المعروف أن الحكاية وحدة مستمرة وتتنوع الأزمات بين القواعد الثابتة والقواعد التجريبية كما تتبع منظور الناقد . فكل جيل يرى نظاما موروثاً من الماضى ومغامرة تستشرف المستقبل . الرؤى لها تاريخ محدد . وسوف أختار تاريخا منها وليكن عام ١٩١٠ عام مولدى . كنتُ شاهدا على الموجة التى تروح وتعاود الظهور . فخلال سنوات شبابى سمعنا جميعا الحديث عن الفطريات النفسية لدلتى Dilthey ولجيمس ولفرويد وبرجسون وأدلر ويونج وسبرانجر وكولر وسارتر . لقد تعودنا جميعا على هذه النظريات النفسية فى القصص الجديدة لكل من فاليرى وبروست وولف وفالكنر ...

لقد حاول الرواه فى كل أنحاء العالم تصنّع أنهم ينقلون حرفيا التيار النفسى . لكن التحليل الداخلى للتيار النفسى كان يتم من الخارج فى الماضى وإذا ما تم من الداخل فلا ينفذ إلى المنطقة التى لم تتجسد فيها المفردات . أما القرن العشرين نلاحظ أن الكثير من الرواه قد تخصصوا فى ابتكار وسائل جديدة تتطلب أن نجد لها مسمى . وعندئذ أطلق مصطلح « الحوار الداخلى الذى يتم سرده » « الحوار الداخلى المباشر » .

ولتبرير هذا التقسيم ، الذى يقسم بالعشوائية فى الظاهر ، للتكنيك إلى تقليدى وتجديدى سوف أتوقف عند حالة الحوار واعدا بدراسته فيما بعد .

إننا نجد الحوار الداخلى حتى فى الأعمال القصصية القديمة . فى قصتى « زجاجة كلّين » (K) نجد البطل الذى هو قارىء لأعمال جيمس جويس يقوم بقفزة عبر الزمان ويلتقى بأوديسا Odiseo ويقول له :

> ماذا ! ها أنا أمام « حوارات داخلية » – آخر التقليعات الأدبية – أنت يا أوديسا كنت أول من نطق بهذا التكنيك . فى لحظات الهم والكرب عندما تعتصر النفس من الداخل وتتداخل الأصوات فى صراعها مع بعضها البعض كان هوميرو يبدأ « والبطل ، يئن ، هكذا كان يتحدث مع قلبه » وعندئذ كنت أنت تتابع : بالنفس المعنبة ... O moi ego "

الحوار الداخلى هو إصطلاح يعنى تصنّع التيار الداخلى للشخصية باستخدام كلمات تم انتقاؤها بعناية . ويفضل هذا المصطلح الذى قبل به القارىء يمكن له أن يستمع إلى الحوار الصامت . إلا أن الحوار الداخلى الذى نجده فى الآداب التى تنسب سواء للعصور الكلاسيكية أو الوسطى أو الحديثة وحتى القرن العشرين كان يقدم لنا فكرا - له البنية الخاصة بالقواعد النحوية . إلا أن الحوار الداخلى فى الأدب المعاصر يختلف حيث تنظم اللغة نفسها لا على أساس القواعد النحوية بل على أساس ما نتعلم من خلال علم النفس عن الشخصية المستكنة فى الأعماق . حينئذ نجد أنفسنا أمام ثورة لغوية : فلا مناص من وضع ملامح وبشخصية تلفها انطباعات غير مقروءة بوضوح إلا أن هذه الكلمات تأتى فى وضع مرتب لتوصيل ما هو غير مرتب . إنها كلمات تبدو طليقة وغير فنية ولا تحترم أسس القواعد النحوية لكن الأمر هو أنها تهيم فى التيار النفسى للشخصية ثم تطل برأسها وهى تقوم فى التيار لتومئ للقارىء بشىء . يدخل النثر القصصى فى غياهب نحوية تحاول الكشف عن الغياهب النفسية . نحن إذن أمام خطاب جديد عنيد مثل الخطاب القديم .

١٧ - ٩ : التقنيات التقليدية : (السابقة على عام ١٩١٠)

إنها تقنيات قديمة جدا والأمر المشترك فيما بينها هو أن التحليل الداخلى يقوم على أساس مستوى اللغة ، حتى عندما يكون التيار العقلى صامتا نجد الراوى يتكلم . يتحدث الراوى من الخارج إذا ما كان يقوم بتحليل نفسية الشخصية ، ومن الداخل إذا ما كان هو نفسه البطل . وعلى أى الأحوال نجده يتكلم . ففى الحالة الأولى يقول لنا « إنه يشعر ويفكر » أما فى الحالة الثانية فيقول « أشعر وأفكر » ولما كان الراوى - سواء العالم ببواطن الأمور أو البطل - يضع فى اعتباره أنه عليه أن يتحدث إلى قارئه بوضوح فإن تحليله لا يتعدى إلا فى النثر اليسير القواعد المنطقية والنحوية للخطاب ، بما فى ذلك الظواهر النفسية التى تدخل فى ميدان اللاشعور . إن منطقة الادراك النفسى تسيطر عليها اللغة . ويقوم الراوى بملاحظة حركات النفس ويود لو يراها القارىء أيضا . أى أن التحليل الداخلى موجه إلى جمهور باستخدام لغة عامة . والمحصلة هو أن القارىء لا يرى النظام المتعدد فى التيار النفسى بل يراه منظما من خلال البيانات المتاحة عنه .

١٧ - ٩ - ١ : البيانات الصادرة عن الرّاوى المحلل النفسى

لنبدأ بأبسط مستويات التجريد : فالراوى يتحدث مع القارىء عن الشخصية من وراء ظهرها . إن هدفه واضح فكما يقول الراوى فى إحدى قصص ديستوفسكى « إن الانطباعات التى تسير بسرعة كبيرة فى الأنفاق العقلية المظلمة لا يمكن ترجمتها فى

كلمات لكننى سوف أبذل جهدى لإيجازها بالترتيب وبالدقة التى تعين القارىء على فهمها » .

اعتاد الراوى أن يقدم للقارىء التفاصيل الضرورية ليفهم الشخصية ، وقد يحدث أن يتدخل الراوى فى إصدار أحكامه على الأشياء بدلا من الالتزام بموقف موضوعى . ويكون دور الراوى أكثر فعالية إذا ما قام بدور المحلل النفسى المحترف وأعطانا بيانا علميا حول مَسْلك الشخصية – ولما كان الراوى هو العليم ببواطن الأمور أو شبه العليم بها فلا تخفى عليه خافية . فهو من خلال البنود الخارجة عن نطاق الحدث رأى الخيوط النفسية المنسوجة فى شكل حبكة ثم يقول لنا مايراه – إنه يحدثنا عن الحالة النفسية للشخصية لكنه لا يبينها . يتسم خطابه بالوضوح والمنطقية . إنه يشير إلى الشخصية مستخدما ضمير الغائب » شعر / أمسَ ويتسم تحليله لطبيعة الشخصية بكثرة الوصف والتعليقات . يقوم بول جروساك Paul Grussac فى قصة « العجلة المجنونة » بإعادة نسج حبكة معروفة : عبارة عن زوج تؤدى به « العجلة المجنونة » الخاصة بالخيال إلى الشك فى أن زوجته تخونه ، وقد أبلغ بهذا عندما كان عائدا من رحلة . وأثناء الليل حاول مفاجأتها مع عشيقها لكنه وجدها كأنها ملاك تقوم برعاية الطفلة المريضة . هذا الموقف يستدعى نوعا من التحليل النفسى ولذلك يقوم جروساك بإجراء هذا التحليل مستخدما منهج الفهم (ربما كان كثيرا لو طُلِبَ منه القيام بهذا التحليل من خلال الحوار الداخلى) . والمحصلة هو بيان عن الحالة النفسية للشخصية وكذا محاولتها لفهم نفسها .

١٧ – ٩ – ٢ : سبر الأغوار Introspecuân

يقوم الراوى – البطل أو الشاهد – بإجراء اختبار على نفسه وفى سبر أغوار نفسه يستخدم ضمير المتكلم إننا على أعتاب السيرة الذاتية وأحيانا ماتتحول القصة إلى سيرة ذاتية من وراء قناع تقوم الشخصية البطل أو الشاهد بتحليل نفسها ثم تقوم بتحليل خبراتها المعاشة . ويتسم خطاب الشخصية بالعقلانية والوضوح ورغم أن التحليل ليس موجها لأحد داخل القصة فاللغة المستخدمة تحكمها القواعد العامة . الأمر سيَّان سواء تحدث البطل بصوت مسموع أو أننا عرفنا ذلك عنه من خلال وظيفة التخمين التى يتمتع بها الراوى القادر على سماع الصمت . وعلى أى الأحوال هناك شخصية تقوم بتحليل نفسها باقتدار فى عملية متكاملة بسبر الأغوار . ويشع الوعى من الشخصية إلى القارىء ويرجع وضوح التحليل – فى جزء منه على الأقل – إلى الاهتمام بحبكة القصة . هناك الانفعالات والأفكار التى تم دمجها بمنطقية ومن خلال القواعد النحوية فالهدف هو ربط الشخصية بالظروف المحيطة بها . تخدم هذه التقنية

لوضع ملامح الشخصية وكذا للتعجيل بالحدث فى القصة . صوت الشخصية هو حوار داخلى ولاشىء أكثر تقليدية من الحوار الداخلى . والكلمة الأغريقية manálago تعنى الكلام مع النفس . ونستخدمها هنا بالمعنى المتفق عليه بشأنها فى المسرح : فالممثل يتحدث وحده وينظم عباراته حتى يفهمه الجمهور . إذ ليكن معلوما أن الحوار الداخلى الذى أقصده ليس واحدا من تلك الحوارات الداخلية بالمعنى الاصطلاحى والتى سوف أقوم بدراستها فيما بعد . ليس الأمر كذلك . هذا الحوار الداخلى الذى أتحدث عنه لا يبين لنا طبيعة العقل لحظة صدور الانفعالات والصور بطريقة غير منتظمة بل ينقل إلينا المحصلة النهائية للمسار الداخلى بعد أن تم إعدادها بعناية ووضوح . وإذا لم يفعل الراوى البطل شيئا إلا تأمل نفسه فالقصة كلها عبارة عن سبر غور النفس : إنه أنا منفصل عن الأشياء ، أى أنه ذاتية شبه محضة ويقوم بفتح قلبه ويعترف . وأحيانا نجد وعيه كأنه مرآة فيتأمل عقله فى اللحظة التى يفتح فيها قلبه . ومهما بلغت دقة سبر الأغوار أو الصمت فإن حواره الداخلى يفترض وجود من يستمع إليه من خلال لغة منظمة ومتسقة مع قواعد النحو . يقوم إدواردو والليز يجعل بطله قصته « المطر » يحلل هذيان الحمى التى مرض بها فى صباه .

> « كنت أعى كل شىء لكن كما لو كنت شخصا آخر كأنه خرج منى ويقف أمامى . كان الوقت طويلا ... كنت أحلم بأشياء غريبة لا تصدق فمن الواقع فى نظرى حلما والحلم واقعا . كنتُ أسمع الضجيج بأذنّى لكنها آذان أعيرت لى ولا أستطيع استخدامها . كنت أرى الأشياء وهى بعيدة جدا أو قريبة جدا وعندما كنت أجلس كان كل شىء يدور وعندما أنام يتحرك بى السرير كأنه مركب كانت تسير فى غرفتى حيوانات صامتة وقطع أثاث مليئة بالحياة » .

١٧ – ٩ – ٣ : التحليل الداخلى غير المباشر :

لنستعد الآن للانتقال من التقنيات التقليدية إلى التقنيات التجديدية . والمعبر الذى نستخدمه فى الانتقال يركز فى الجانب التقليدى منه على « التحليل الداخلى غير المباشر » أما فى الجانب التجديدى فيقوم على « الحوار الداخلى الذى يتم سرده » ولنقم بدراسة الأول .

يقوم الراوى بشكل غير مباشر الأفكار التى لم يتم تكوينها لدى الشخصية . لكن موقفه ليس موقف المحلل النفسى . فقد رأينا فى ١٧ – ٩ – ١ الراوى الذى يأخذ سلطة المحلل النفسى المحترف ويبلغ القارىء بتحليله مستخدما خطابا منطقيا وعلميا .

أما الآن فنجد أنفسنا نتعامل مع راو يتفق مع الشخصية ويفهم توجهاتها النفسية حتى فى المنطقة الأكثر إظلاما . ولما كانت هذه المنطقة لا تتضمن كلمات بعد فإن الراوى يعبر مفرداته الشخصية التى تستخدم كلماتها وذلك ما شهدناه فى ١٧ - ٩ - ٢ عند معالجة تقنية سبر الأغوار . وعن أعمق أعماق الذاتية لا يمكن للشخصية استخدام كلماتها فى الحديث ذلك أن أفكارها لم تدخل طور التشكُّل الكامل وتظل فى الظلّ . وممارسة الراويّ العالم ببواطن الأمور لدوره فى هذا المقام يجعله قادرا على تصوير كيفية تجسيد التيار النفسى للشخصية على فم « أنا » - وهذا هو الحوار الداخلى المباشر (١٧ - ١٠ - ٢) - لكن الحالة التى نحن بصددها نجد أن الراوى قد اختار التحليل غير المباشر للعالم الداخلى للشخصية وبذلك يقتصر دوره علـى الايحاء بما قد تقوله الشخصية إذا ما كان لها أن تفصح عقليا عن نفسها . هكذا يرى الراوى نفسه فى موقف وسط بين الشخصية والقارىء ويؤدى تدخّله هذا إلى أن يخرج للنور مجموعة من الصور المتولدة عند الشخصية ، عن ذلك عن طريق التعليقات والوصف وقيامه بإرشاد القارىء لنفهم ما يقول . ويستخدم الراوى ضمير الغائب (وأحيانا يستخدم ضمير المخاطب ٧ - ٢ - ٨) مدخلاً للشخصية بهذه الصيغ « فَكّر ، خاف ، رغب ، شعر » أى أن عملية إبلاغنا عن المسار العقلى للشخصية تتم الاشارة إليها بشكل صريح فى النص باستخدام Verbum dicendi و Verbum sintèndi " وهـى الأنمـاط الخـاصة « بالخطاب غير المباشر » (١٧ - ٧ - ٢) . يبذل الراوى جهدا كبيرا فى محاولة إسماعنا الصوت الصامت للشخصية لكنه يتدخل بتعليقاته . فالكاتب روبرتو بايرو فى قصته « وجهات النظر » التى تدخل ضمن مجموعته القصصية » آلات الكمان والبراميل » - ١٩٠٨ » يجعل الراوى يقوم بتحليل خيبة أمل تريسا عندما ترى البحر لأول مرة . يدخُل الراوى بنا إلى العالم الفكرى للشخصية يفعل فى الزمن الماضى : كان لدى تريسا " Teresa turo " والنتيجة التى نراها طبقا لقائمة العلاقات التراسلية للأفعال والأزمنة (١٧ - ٧ - ٣) هى أن المضارع المرتبط بالخطاب المباشر - أهذا هو البحر ؟ هل خدعتها الكتب ؟ - يتحول إلى الماضى غير التام وكذا Imperfecto y pluscuam perfecto فى التحليل الداخلى غير المباشر » هل كان ذلك هو البحر ؟ ? Era aquello el mar ..... هل خدعتها الكتب ؟ .. ? Le habían engaénedo .

« كان لدى تريسا الاحساس بالخدعة ... كيف ! هل كان ذلك هو البحر ؟ هل كان ذلك هو المحيط الضخم المسمى بالمحيط الأطلنطى المشهد الجميل الذى يأسر النفس عندما يقف المرء أمامه ... ؟ لقد خدعتها الكتب بالفعل ؟ ...

هذا الأسلوب الذى يعتبر أسلوبا تقليديا يمكن أن يتجدد من خلال مواقف مفتعلة مثل قصة « حَل العضلة Rompecobezas لدانيل مويانو : فهناك شخص أقرب إلى النوم منه إلى اليقظة يخلط المشاعر التى يتلقاها من منزله - حيث له زوجة وأطفالا - مع المشاعر والانطباعات القادمة إليه من حجرة فى بنسيون كان قد نزل بها منذ أعوام مضت مع واحد من العمّال . يتولى الرواى وصف الخبرة الغامضة للبطل ويستخدم فى وصفه أسلوبا واضحا « تطوف بعقله بعض الاشارات التى لم يتم الأفصاح عنها ورغم أن هذه الاشارات لم تتحول إلى كلمات فقد تمكّن من معرفة دلالاتها وأنها تعنى أنى « أنا خوان » .

١٧ - ١٠ : التقنيات التجريدية (بعد عام ١٩١٠) :

أقوم الآن بالانتقالة الخفيفة التى بدأتها فى ١٧ - ٩ - ٢ . إن آخر تقنية تقليدية عرضت لها هناك تختلف عن أولى التقنيات الجديدة فى إحدى التفاصيل النحوية . فالتحليل الداخلى غير المباشر الذى عرضنا له تم إدخاله بشكل صريح من خلال صيغة نحوية « فكرَ ، شعر » ..... إلخ . أما الحوار الداخلى المسرور الذى سنعرض له الآن فلا يسبقه هذا النوع من المداخل من قبل الراوى . والفارق بين التقنية التقليدية والأخرى التجريدية لا يكمن فى قواعد النحو بل فى مستوى الذاتية : فهى فى الأول تأخذ مسارا فيه منطقية ، أما فى الثانى فيطلق الفنان لنفسه من خلال جمل غير متناسقة . التقنيات التجريبية تتفق مع التقليدية فى أنها لغوية . إن أمامنا قصة مغرقة فى ذاتية الشخصية . قام بقصها إنسان ما ، وقص ذلك من خلال كلمات . إلا أن التقنيات التجريدية تختلف عن التقليدية فى الدرجة التى يتصنّعها الراوى فى التخلى عن شخصيته وعن لغته . إنه يمتنع ما أمكنه عن الدخول بتعليقاته لكن ذلك يكون بعد ذلك اتفق مع القارىء على أن الكلمات التى يتلقاها ما هى إلا إشارات صامتة وغير قابلة للانتقال فى صور وأنها فى عقل الشخصية قائمة لكنها بدون كلمات للتعبير عنها . لقد عودتنا لغة النقد على مصطلح « الحوارات الداخلية بمعنى الكلمة » لكن علينا القول » الحوارات الداخلية ليس بالمعنى الحرفى للكلمة « والحقيقة أنها ليست حوارات داخلية بل شبيهة بها Seudomanalogos : إنها خدعة تمارسها الذاتية التى تجهل أغوار نفسها ومع ذلك تخادع القارىء بإدعاء أنها تعرف كل شىء . ومع ذلك فإن عدم الدقة التى أشرنا إليها فى مصطلح « الحوار الداخلى » عند تطبيقه على ما ليس « Logos » سوف أباعدها . إننى عندما أقول بأن الراوى لا يتدخل فالمقصود من ذلك أن تدخله يدخل فى إطار الحد الأدنى والحرص الشديد . وعندما أقول بأن التيار النفسى للشخصية يتسم بالصمت فالقصد هو أن الكلمات التى نقرؤها عبارة عن رموز غير موجه لأحد . إنه نوع من اللعبة الوهمية : والوهم هنا عبارة عن محاولة الراوى ،

باستخدام تقنياته اللغوية الشخصية ، إقناعنا بعدم وجود تقنيات لغوية شخصية بل إننا نظل ونلقى نظرة على الحياة الحميمة للشخصية . وليكن هذا التنبيه مناسبا لتصحيح التناقضات التى يمكن أن أقع فيها عند قيامى بوصف « كلام لم يُتحدث به » حان الوقت الآن لندرس « الحوار الداخلى » بمعنى الكلمة (أو بغير ذلك) . إنه نوع من التقنية تحاول سبر أغوار أعمق أعماق النفس ، وهى ما أطلق عليها ليوبولدو ألاس Leopoldo Alas « حديث الوعى تحت السطح » إنها مجموعة من المشاعر والأحاسيس والتخمينات والرؤى والرغبات والمخاوف والأحلام والذكريات والخيالات التى يمكن مفاجأتها أحيانا وهى فى الطور السابق على طور الكلام . فالراوى لا يفسّر « الأنا » من الخارج بل من الداخل ويشعر القارىء بالاتصال المباشر بالحياة المُمَثَّلة فى القصة . والقاسم المشترك للحوارات الداخلية سواء كانت مسرودة أو مباشرة هى أنها تعرض أمامنا مناطق غير مطروقة فى الجهاز العصبى .

يتولى القارىء الاطلاع على عدة كلمات ، وهذه الكلمات التى نطق بها الراوى تهدف إلى لفت الانتباه بأنه لا توجد كلمات تغفل انطباعات الشخصية بطريقة أمينة وكاملة . إنها انطباعات سابقة على التشكيل اللغوى أى غير مقروءة وبالتالى لا يمكن سردها . يسرع العالم النفسى خطاه تحت ثنايا اللغة . ومن الصعوبة بمكان أن يحاول المرء رسم صورة ثابتة لحالة نفسية غير لغوية وكأننا فى موقف من يقوم بإشعال المصباح فى حجرة حتى يرى الظلمة أو سرد حلم قبل أن يستيقظ أو سماع صدى صوت لم ينطلق بعد . وأقصى ما يمكن للمرء أن يفعله هو ترجمة التوتر الداخلى إلى وصف بليغ مكون من التشبيهات والايحاءات . يتصنور الكاتب أنه بعيد عن القصة ويترك كل شىء كما هو غير مرتب ، إلا أنه فى الواقع يتابع عن قرب الانتقاء الماهر للمؤشرات التى تدل على اختلال الترتيب . ويؤول بنا الانتقاء الذى فعله إلى الظن بأنه لم يكن هناك انتقاء . إنه يجعلنا نظن من خلال ما يعكسه العقل بأننا نرى ونراقب الأفكار الحقية لشخصية ما الحوارات الداخلية بمعنى الكلمة لا تفسرُ ولا تعلق على طبيعة الشخصية بل إن الشخصية نفسها هى التى تتعرّى فى صمت : إنها آتية من نبع عميق ولهذا لا يقوم الراوى بتنظيمها لا بشكل منطقى أو نحوىّ . وعموما فإن قواعد النحو تتسم بالهشاشة لدرجة أن المرء يتصور رؤية اللاشعور المعتم من خلال الثقوب الموجودة فى تلك القواعد . وإذا ما كانت كلمة « الحوار الداخلى » الذى لا ينطق به أحد وبالتالى لا يسمعه أحد هى نوع من التناقضات فى المفاهيم فليس أقل من ذلك تناقضا القول بأننا نظل لنلقى نظرة على اللاشعور . إنها تناقضات يتولى فن السرد القصصى إيجاد حلٍّ لها من خلال اللجوء إلى عدة مصطلحات نقبلها نحن لأنه عندما يقوم أحد القراء بمطالعة قصة قصيرة لا تهمه الحقيقة بل الخيال : نقبل القول

بأن الراوى يقدم التيار النفسى لكن على أساس تخيلّى ونقبل بالفكرة القائلة بأن الراوى يعرف محتوى اللاشعور الخاص بالشخصية على أساس أنه يتمكن من معرفة مكنون اللاشعور من خلال الظلال التى تطفو على الوعى . وسوف نعرض الآن نوعين من الحوارات الداخلية : المباشر منها والمسرود غير المباشر .

١٧ - ١٠ - ١ : الحوار الداخلى المسرود (غير المباشر)

تمت دراسة هذه التقنية تحت مصطلحات عدة : الأسلوب غير المباشر الحد Style indirect libre و Presented Speech و Erlebte Rede والأسلوب Vivencial . وسوف اتخذ المصطلح الذى وضعه Dorrit Cohn وهو " Narrated manologue [Cfr. Traonsparent minds : narratire mades far presenting Consciouness in fiction 1978] وعند القيام بترجمة معنى المصطلح الألمانى " Erelbte rede " - الخطاب المعاش أو Vivencial - فإن السيدة كهين Cohn ترددت فى الترجمة بين « الوعى المسرود - غير المباشر » و « الحوار الداخلى غير المباشر » واختارت الثانى فى النهاية . والمصطلح الأكثر شهرة هو « الخطاب غير المباشر الحر (١٧ - ٧ - ٣) إلا أن هذا الأخير يعنى أساسا بتقديم الكلمات التى تنطق بها الشخصية عندما تكون لا ترتدى أفكارها الكلمات وأنا فى هذا الجزء أقصد الحالة الثانية .

إن الراوى هو عليم ببواطن الأمور ويستخدم ضمير الغائب (مثلما هو الحال فى ١٧ - ٩ - ١) لكنه يبين لنا ما يدور فى عقل الشخصية . فكيف يحدث ذلك التأثير ؟ على القارىء أن يتذكر ما قلته فى (١٧ - ٧ - ١٣) ، يقوم الراوى باستخدام الخطاب المباشر ويجعل الشخصية تعبر عن نفسها قائلة « أنا سعيد ! » . أما فى الخطاب غير المباشر . فهو يشير إلى الشخصية من خلال أفعال معينة مثل « فكرّ أنه كان سعيدا » إذن فنحن عندما نقرأ عبارة « أى سعادة كنت فيها ! » وهو الخطاب غير المباشر الحر ، نعرف أنها الشخصية وذلك من خلال السياق . الراوى لا يريد التدخل بإيقاف مسار القصة أو تغيير ضمير الغائب أو الزمن النحوى ، ويفهم الشخصية وما تريد أن تقوله لنفسها أو تشعر به دون أن تنطق بشىء . ويتولى الراوى تقديم هذا الحوار الدافعى من خلال كلام الشخصية نفسها . أى الكلام الذى تستخدمه الشخصية عندما تتخلى عن الصمت وتفكر بصوت مرتفع . ولنقل ذلك بشكل آخر : فى الحوار الداخلى غير المباشر تتم ترجمة الأفكار والكلمات التى قد تنطق بها الشخصية ولكن بطريقة غير مباشرة ودون أن يبدو تدخل الراوى » وأقصى ما يمكن عمله من جانب الراوى هو تقديم بعض المؤشرات من خلال جمل سابقة أو لاحقة : ومن الواضح

أن الكلمات والأفكار والانفعالات الخاصة بالشخصية تنسب إلى كلام وإيقاعات تختلف عن المستوى اللغوى والعقلى والانفعالى للراوى . ويمكن للراوى التعبير عن رأيه إذا ما أراد . إن إلغاء عبارات الدخول « فكر ، شعر ...... » يؤكد فى نطاق الحوار الداخلى غيرَ المباشر الانتقال من البيان الذى أورده الراوى إلى فكر الشخصية . وبفضل هذه التقنية نجد أنفسنا أمام أفكار الشخصية وقد تمت ترجمتها فى كلمات مجازية (يظل الراوى على استخدامه لضمير الغائب) وعندما يستدعى الراوى الصوت الصامت لشخصيته لا يقاطع أحداث القصة ذلك أن الحوار الداخلى غيرالمباشر داخل فى السياق القصصى . أسوق مثالا : « الأخوان » للكاتبة لويسا مرتيدس ليفنسن :

« طرقوا الباب لماذا لم تكن شريحة اللحم هذه نيئة من الداخل كما طلب ذلك الصوت الضخم والواضح الذى خرج من الثقوب الذهبية لحنجرته ؟ يالها من بلد ملعونة . والوصيفة أين ذهبت بالـ Bieckert ؟ آه ... ملعونة هذه الغجرية الآتية من أعماق أوربا .... » يدخل الحوار الداخلى غير المباشر بين الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر (١٧ - ٧ - ١ - و ١٧ - ٧ - ٢) إنه نوع من التقليد . فهو بشكل ما يقلد الايقاعات الصوتية لما يتفوهّ به الناس . ففى اللغة الشفهية أليس من عادة المتحدث تقليد شخص آخر فى النطق ؟ هذا البعد ينتقل من الحوار الشفهى إلى القواعد فى صورة خطاب غير مباشر حر (١٧ - ٧ - ٣) وهذا يعنى نمطين من التقليد .الأول : عندما يقوم الراوى بتقليد شخصية فإنه يتفق معها ويدخل فيها وهنا يكون الحوار الداخلى غنائيا (شعرا) الثانى : يبتعد الراوى عن الشخصية ويسخر منها وهذا هو نوع آخر من التقليد . إنه تقليد ساخر . وعموما فإن الحوار الداخلى غير المباشر يتسم بغموض أكثر من الحالة التى عليها التحليل الداخلى غير المباشر الذى درسناه فى (١٧-٩ -٣) ومن الحوار الداخلى المباشر الذى سنراه فى (١٧ - ١٠ - ٢) إنه يقتضى وجود إرادة جمالية ومشغوفة باللعب . فأحيانا لا يدرى المرء من يتحدث هل هو الراوى أم هل هى الشخصية . إذن هناك رصد مزدوج للغة ، الشفهية والأدبية ، اللغة الحية والتى يعاد إحياؤها ، اللغة الآنية واللغة المتصورة . ولنأخذ مثالا على ذلك من قصة « موسيقى الشمس » للكاتب فيدريكو بلليتزر F. Pettzer هناك قائد أوركسترا مريض بالحمى يرقد على الشاطى تحت نار الشمس الحارقة . إننا نتابع تموجاته العقلية من خلال الراوى . هذه التموجات تحركها المقطوعة الرعوية لبيتهوفن وذلك من خلال صور لزوجته المريضة التى تدعى إنجريد . ومن خلال الأحاسيس التى يعيشها :

يجب الالحاح على الجزء الخاص بالرقص ، أى الحركة الثالثة .
موسيقى ، موسيقى . ألا يزال يحبها ؟ أحيانا لا يريد أن يسمع ،
قتلها . كانت الموسيقى تعود ، موضوعات ، وإيقاعات ،

وتغييرات . أثناء نومه ليلا كانت تناديه قطع تكاد تكون منسية
ونوت قام بقيادة عزفها في جلسة واحدة . يد أنجريد الناعمة
تجعله يثوب إلى نفسه « لا تغني ، إنك تذهب النوم عني »
اكتشاف إنجريد ليلا . لا تترك الموسيقى نسمة من الوقت لحياة
أخرى إلا حياة الموسيقى نفسها . أو هل لها حياة كافية ؟
رمادي . صداع ...

١٧ - ١٠ - ٢ : الحوار الداخلي المباشر :

هناك نوع آخر من الحوار الداخلي الذي يبدو صدوره المباشر من أعماق النفس . وهذا النوع يتسم بأنه يجعلنا نظن أنه تمدّد على سلطان الراوي ليقفز بسرعة إلى سطور السرد القصصي ويحتل المرتبة الأولى . والتوهم بأننا أمام خطاب مباشر يرجع إلى أننا لانلاحظ تدخّل الراوي الذي يحدث بالفعل - فهو يكتب القصة ما يفعله الراوي هو الامتناع عن الوصف والشرح والتعليق . كما أنه لا يشير إلى الشخصية مستخدما عبارات فيها ضمير الغائب « شعر ، أحس » ، بل يجعل الشخصية نفسها تتحدث مستخدمة ضمير المتكلم . يحاول الراوي التواري عن الأنظار إلا أنه يتصنع إظهار الشخصية في حالتها العقلية الأولية . غير أن الحوار الداخلي للشخصية صامت وغير موجه لا إلى القارىء ولا إلى أي شخصية أخرى . إنه لا يتحدث لأحد . إنه لا يتكلم . إن حواره الداخلي يرمز إلى ما ليس حوارا داخليا في الحقيقة فلم يأخذ ذلك طول الكلام . وإذا ما فهمنا التيار الخاص بالانفعالات والأفكار فالسبب هو أن الكلمات يتم إختراقها كأنها زجاج شفاف . وما نراه هو الخامة الأولية للذاتية الوليدة التي خرجت لتوهامن دائرة الأحاسيس وقبل أن تدخل دائرة الضوء الخاصة بالعقل . يشعر القارىء بالمفاجأة وأنه داخل الدهاليز التحتية للشخصية ثم يتساءل : « لمن هذا التيار الكلامي الذي يرمز إلى التيار النفسي ؟ والحوار الداخلي ، رغم ما به من صور ، قابل للانفصال عن الشخصية إلا أنه لا يخص فردا معينا بالذات . فالحوار الداخلي المباشر في الصفحات الأخيرة لقصة « اللوح الثلاثي الأبعاد » لمارتا لينش Marta Lynch يمكن أن يدخل دائرة أي كاتب يمارس هذا الأسلوب ذلك أنه لا توجد بهذه الصفحات حبكة أو شخصيات : وكأننا بعبارتا لينش وهي تترك الكلمات تخرج دون أن تروي شيئا تريد أن تجعل الراوي غير شخصي وأن تجعل الشخصية مجهولة وتحطم قصتها . تسير الكاتبة الأتوماتيكية - التي لا تخضع لدلالة منطقية - مدفوعة بمجموعة من الصور الحرة . إنها ليست سبر الأغوار التي تحدثنا عنها في (١٧ - ٩ - ٢) ذلك أن الشخصية غير واعية بالكامل لنفسها ولا تتحدث عن حياتها الحميمة بخطاب عقلاني . إنه نوع من تصنّع الحوار الداخلي المباشر في حالته الفوضوية . ويقبل القارىء هذه

المخادعة ويتصنع أنه يقف أمام الحياة الحميمة للشخصية . وربما عنّ له أن تصنع القصة نفسها دون تدخل الوعى الفنى المسئول . إنه لا يضيق بالتناقضات التى قد تشير إلى سطحية ما فى أعماق الشخصية وأن الانطباعات السابقة على الكلام تتسم بالهذيان وأن الحوار الداخلى هو صامت ومسموع فى الوقت ذاته . يقبل القارىء بقواعد اللعبة : فى عالم الأدب لابد من الاشارة إلى المشاعر التى لا يعبر عنها بالكلمات . الحوار الداخلى المباشر ليس إعادة حرفية بالمفهوم العلمى وليس واقعيا . إنه خيال محض . فى الفصل الرابع من قصتى « سهرة Vigilia » هناك وصف لحالة الغفوة التى عليها بلبتدان . يفعل الراوى ذلك باستخدام ضمير الغائب وسيرا على تقنية الحوار الداخلى غير المباشر ، وبعد ذلك يستخدم ضمير المتكلم سيرا على تقنية الحوار الداخلى المباشر . أعترفُ أنه بالرغم من السلاسة الظاهرية لهذه التقنية الأخيرة فإننى كتبتها وأنا على وعى كامل بأننى أقلد اللاشعور . ومن المنطقى أنه تقليد مستحيل وأن الكلمات التى يقصد بها التنويه عن عدم التماسك (إذلا بل فوق فوق حلم ، حلم غثيان يولد غثيان) قمت بانتقائها مثل باقى مفردات القصة (فى الفصل الثالث والعشرين من رواية « استدعاء الظلال فى المدينة الهندسية » ١٩٨٩ - جعلت الراوى يسير على التقنيات الواضحة والغامضة لوصف الشخصية العميقة) .

١٧ - ١١ - : الملامح النحوية لهذه التقنيات :

عند القيام بعرض كل واحدة من التقنيات الخاصة بوصف المسارات العقلية عرضت لبعض الجوانب النحوية المتعلقة بها . وإيجازا للقول أوضح أن التراكيب النحوية الأكثر مناسبة لتقنيات الراوى النفى (١٧ - ٩ - ١) وكذا لسبر الأغوار (١٧ - ٩ - ٢) هى التراكيب الخاصة بالخطاب المباشر (١٧ - ٧ - ١) ومع ذلك فإن الأولى (١٧ - ٩ - ١) يمكن أن تقيد من تقنيات الخطاب غير المباشر الحر (١٧ - ٧ - ٣) . ومن الطبيعى أن التراكيب النحوية الأكثر ملاءمة للحوار الداخلى غير المباشر (١٧ - ١٠ - ١) هى الخاصة بالخطاب المباشر الحر (١٧ - ٧ - ٣) وأن التراكيب الملائمة للحوار الداخلى المباشر (١٧ - ١٠ - ٢) هى الخاصة بالخطاب المباشر (١٧ - ٧ - ١) . وكلما كانت أفكار الشخصية غير منطقية كلما كان على الراوى أن يتسم بالمهارة حتى يحول دون ترتيب محكم لعباراته . إن الكلمات تحاول إيقاف التيار الديناميكى للوعى عند مفاهيم ثابتة . وحتى يحول الراوى بينه وبين السقوط فى هذا المنحدر ينزل من المستوى الاجتماعى للغة إلى منابع الحياة حيث تستقى حرة الكثير من الاستعارات . ليتة يقدر على إختراع كلمات جديدة . حقا إن الراوى يُسلم نفسه إلى حالة من التوهج . لكنه يمسك نفسه . فإذا ماكانت كل الكلمات جديدة فلا أحد بقادر على فهم ما يقول . وعلى ذلك لا مناص أمامه إلا اللجوء إلى

اللغة الاصطلاحية . وما يمكن فعله هو إعادة صياغة المفردات حتى تبدو غير منطقية مثل تفكير الشخصية . إنه يجعل الكلمات والمفاهيم تسير فى طريق الاستعارات ويستطيع الوصول إلى كسر التراكيب النحوية من خلال التراكيب الاستعارية . وللايحاء بالتغيير المستمر يصر ويلح على أدوات الربط (و ، لكن ، إذن ، لأن ،) وعلى الحذف والتكرار وهما وسيلتان لايجاد علاقة منطقية بين جملة وأخرى . ويلجأ إلى الماضى غير التام (كان يفكر - كان يحس Rensaba , temia) ويلجأ إلى الأصوات الخاصة بالاستغراب (أوه ، آه ، عجبا !) وإلى صيغ اسم الفاعل Gerundie التى تعبر عن الأسبقية أو التوافق الزمنى بالمقارنة بفعل الجملة (وعندما رأها تبتسم كان يتصور أن ..... Viéndala sonreir se imaginaba que) ويلجأ أيضا إلى وسائل فوضوية أو استثنائية (الحذف والبدل والحشو والتوقف) . وبعد ذلك ننتقل إلى علامات الترقيم .

١٧ - ١٢ : علامات الترقيم والكتابة :

أحيانا ما تعتمد عملية تصنُّع التيار النفسى الغير متناسق على الاستخدام العشوائى (أو عدم الاستخدام) لعلامات الترقيم وأنماط كتابية يتم بمقتضاها تغيير شكل الحرف المطبوع وإعطاء دلالة خاصة للمساحة الخالية (١٦ - ٦ - ١) وعلامات الترقيم هى : الفاصلة ، والفاصلة والنقطة ، والنقطتان المتوازيتان بشكل رأسى والنقاط المتوالية والشرط الطويلة والقصيرة وعلامات الاستفهام وعلامات التعجب والأقواس الصغيرة والأقواس الكبيرة والفواصل المتوالية والجمل المركبة من حروف مائلة والجمل المنفصلة عن بعضها بنقاط متوالية أو بسطور خالية من أى كتابة أو أرقام وجمل متقابلة فى شكل عمودى بالفحصة الأمر الذى يسمح للقارىء تحديد الشخصيات والمواقف والقفزات عبر الزمان والمستويات المتعددة للوعى دون أن يجد الراوى حاجة للتدخل بالشرح الخارجى - وأحيانا ما يتم استخدام هذه العلامات بطريقة ميكانيكية . وإذا أهملناها فالنثر يظل محتفظا بمنطقيته السابقة . والحقيقة أن إلغاء علامات الترقيم المذكورة عند كتابة الحوارات الداخلية يؤدى عادة إلى إحداث آثار خاوية فإذا ما أزلنا هذه العلامات من الجملة التى تعتمد على القواعد النحوية أساسا فى فهمها فإننا نجعل القارىء المتوسط يشعر بأنه أمام تيار غير منتظم كأننا نرى أفكارا تقاطع بعضها البعض وتختلط لغة الراوى مع لغة الشخصية أو أن أصوات عدة شخصيات تصدر كأنها كورس . وقصة الكاتب أو جوستوروا باستوس Auguso Roa Bastes « هو والآخر » نجدها دون استخدام علامات الترقيم (الفواصل ، والنقاط) : ويبدو الأمر أننا أمام جملة واحدة تمتد على طول عشر صفحات . إلا أننا لو قمنا بوضع العلامات المذكوره فإن شكلها الظاهرى فى أنها حوار داخلى غير متناسق سوف

يختفى . إن النية المقصود بأن يكون ظاهرها ميكانيكيا يمكن رؤيتها فى قصص تعتمد على تراكيب نحوية عادية وتقوم بالاستخدام العشوائى لعلامات الترقيم أو تقوم بتقسيم الكلمات إلى أجزاء لا تتدخل فى تغيير دلالتها . قام الكاتب ريكاردو فيرستينى R. Feierstein بكتابة « الاستعراض الرياضى جيليت » فى شكل عمودين - فى العامود الأيسر نجد وصف الممارسة الجنسية أما العامود الأيمن فيتضمن الحوار - رغم أن القصة تتطوّر فى شكل زمنى خطى . وتقوم الكاتبة سيلفينا بورتيش S.Bullrich بالسرد الحى والعفوى واستخدام العبارات المغرقة فى دلالاتها الشعبية إلا أن هذه الطبيعية تحدث المزيد من الأثر من خلال الحذف المصطنع لعلامات الترقيم التى تشير إلى الأصوات والشخصيات المختلفة فى الحوار ولنأخذ قصة « العاشق » كمثال . حيث تسمع الراوية الحوار الدائر بين والدتها وعشيقها . « كان صوت الأم يحمل مسيرة الشكوى . وبعد ذلك قال رولو : لماذا لا يكون الآن ؟ لأنه لا . رولوا . قطع الاسم سكون الليل . مرة أخرى بارولو من فضلك ، أطلب منك مرة أخرى ، لست أطلب منك شيئا ، أريد رؤيتك عادت خطوات رولو للاقتراب . ذلك سوف يكون أسوأ ، ياموتيكا ألا ترين كيف تكونين ؟ بعد ذلك عندما تكون هادئة . أنا هادئة جدا . نعم ، بالطبع ، والآن عليك أن تنامى ، سوف أتصل بك غدا . أتقسم بذلك ؟ نعم . هيا اخلدى إلى النوم ...... » .

هناك ممارسات كثيرة فى التوزيع المتعمّد للحروف السوداء على بياض الصفحة . تلك تقنية تستخدم منذ زمن بعيد لكننى أود الاشارة إلى هذا التعاون الواضح فى العصر الحديث بين فن الأدب وفن الحياة بغية تقديم المسار العقلى للشخصية . ومن بين استخدامات الخط هو حذف الحروف الكبيرة فى بداية كل جملة أو تغيير نمطية حرف الطباعة . فإذا ما كان السرد مكتوبا بحرف عادى فإن الاستخدام المفاجىء للحروف المائلة يدل على تغير فى الزمن والشخصية والاتجاه والمستوى أو البدء فى حوار داخلى (هذا الأخير يشار إليه عادة من خلال استخدام أنواع متعددة من علامات الترقيم) .

١٧ - ١٣ : المجريات Cauces

يمكن أن يقوم التيار النفسى للراوى أو الشخصية - خاصة إذا ما كان تيارا غير متناسق - بإغراق القصة إذا لم يكن هناك مجريات يسيل فيها وسدود تمسك بالتيار وتتحكم فيه وإشارات توضح مسار الحدث . كان جيمس جويس أفضل الكتاب فى عصره استخداما لتقنيات اقتناص التيار النفسى فى طبقته الأكثر الشديدة اللامنطقية : ومع ذلك فإذا ما لاحظنا التيار النفسى فى روايته « عليس » نجد أنه يدخل فى مجرى

يشير إلى الأوديسا لهوميروس : هذا السياق الكلاسيكي الحاضر في مخيلة القارىء يحول دون حدوث فيضان في نص الحوارات الداخلية .

يحدث الأمر نفسه في حالة القصة القصيرة . كيف يمكن تنظيم تيار الحياة الحميمة ؟ ينفرط عقد القصة إذا لم يكن هناك تنظيم . فإذا ما كان النظام مفروضا من الواقع المحيط فإن تموجات الحياة الحميمة يعتريها التغيير . إذن ما هو النظام الذي على الراوي إتباعه حتى ينوهً لنا بأفكاره ونواياه ؟ إنه عادة ما يلجأ إلى الرموز الثقافية والأساطير والأمثال والأماكن العامة للتاريخ والعلوم الطبيعية ؛ أي يلجأ إلى أية دلالة معروفة وصلبة لاستخدامها كسدّ . ومن خلال هذه الصيغ يجعل المادة النفسية تسير ويعطيها دلالتها بهذا الشكل . إنها أشكال تحدث فاعليتها على مستويات مختلفة للدلالة : ففي أحد هذه المستويات تسهم ، كسياق للتيار العقلي للشخصية ، ولقد قمت قبل ذلك بدراسة بعض هذه الأشكال (١٣ ، ١٦) لكن يجب على هنا الاشارة إليها .

إن سرعة مرور الزمن والتقاليد السائدة في فترة معينة يمكن تحويرها بإحداث مواءمة بين المشاهد والمراحل الطبيعية للزمن : ساعات من اليوم ، وفصول العام . لكن المراحل أحيانا ما تكون فلسفية يفرضها الراوي مثل أن يفْرض على القصة موضوع « العودة الأبدية » ويمكن السيطرة على الخلط الذي يحدث في عقل الشخصية من خلال وحدات خارجية . مثلا هناك حدث رئيسي يستمر يوما في مكان معين . أو يمكن إيقافه في موضوعات يتم الالحاح عليها كثيرا وبذلك تكتسب سمة الرموز المنطقية أو الوقوف عند لحظات معينة يتم فيها استرجا ع كل ما مضى وإعطائه الشكل الذي يخَول للقارىء جمع كافة البيانات المطلوبة ليواصل السير بعد ذلك . يمكن للكاتب أن يعكس نهر التشبيهات الخاص بالشخصية صوره تظهر على الشاطىء بمحض الصدفة : يتعرف القارىء حينئذ على موضوعات كتاب كلاسيكي . ورغم أن هذا لا علاقة له بالشخصية فإنه يعكس مقصد ونية الراوي . وهذا ما نجده في إقحام عبارات من الكتاب المقدسً أو بعض الأشعار أو العبارات النثرية بغية رسم معالم الطريق . يمكن أن نذكر مثالا من الأدب الأرجنتيني : « يوكاستا » للكاتبة ليليانا هيلكر L.Heker إنه الحوار الداخلي لأم تدعى نورا التي تلعب جنسيا مع إبنها دانيل : تناديه بـ « أوديب الصغير » وهذا ما يجعلنا نفكر في هذه الأسطورة القائمة في العنوان « يوكاستا » يمكن أيضا أن تكون الأشارة إلى حدث تاريخي كبير عبارة ذات مغزى هناك أشكال رمزية تقدم بالتجريب لاجئة إلى استعارة تقنيات من الفنون الأخرى : مثل السينما والموسيقى والرسم (١٦ - ٦) إننا نجد قطاعا عريضا من القصص القصيرة المعاصرة تستخدم الحيل السينمائية : المونتاج وسرعة ا لحركة والعودة إلى الوراء والرؤية البانورامية وتحليل التفاصيل في أرجاء الشاشة . والقطع والصور المركبة والصور المتلاشية وانتقال الكاميرا في زوايا متوالية أو متزامنة . والاستعارات من عالم الموسيقى كثيرة

الشيوع كذلك . فمن خلال الحسّ الموسيقى يتم إحداث التنغيمات وتطوير الموضوعات وعمليات العكْب وتغيير ضبط الايقاع والتنسيق بين أكثرمن خط هارمونى خاصة فى الـ leitmotiv . ومن الفنون التطبيقية نلاحظ وجود المنظور أمام المكان وتركيب عدة أشياء بطريقة متزامنة والوصف السريع ونقل اللوحات والأعمال النحتية واستخدام الأطر والكرانيش والحوامل ...... إلخ هناك طرق أخرى لوضع السدود أمام التيار الجارف للذاتية مثل الرمزية والحبكة بموضوعاتها المختلفة والازدواج الداخلى والحكايات الجانبية التى تسهم كعلامات إشارية والتوازيات والتناقضات .

١٧ - ١٤ : المسارات العقلية ووجهات النظر :

ربما لاحظ القارىء أننى أثناء عرض التقنيات الخاصة بوصف المسارات العقلية تحدثت عن وجهات النظر . إن ذلك برهان آخر على أن القصة وحدة لا تتجزأ وأنه لايمكن تحليل جزئية منها إلا وعرضنا لباقى الأجزاء . هناك ترابط بين موضوعات التيار النفسى وموضوعات وجهات النظر رغم أنها مختلفة عن بعضها البعض . فى الفصل (٦ - ٣) أشرت إلى وجهات النظر الأربع : وهى الرواة الذين هم داخل القصة ويقومون بالسرد مستخدمين ضمير المتكلم (البطل والشاهد) وهناك الرواة الذين هم خارج القصة ويستخدمون ضمير الغائب (العليم ببواطن الأمور وشبه العليم بها) وعندما تكون نواة الحدث هى تيار الانفعالات والصور والأفكار التى تمر بعقل الشخصية فإن وجهات النظر المحتملة الاستخدام تنحصر فى الراوى - البطل والراوى - العليم ببواطن الأمور . فلا يمكن للراوى - الشاهد أو الراوى شبه العليم ببواطن الأمور الاطلال على الحياة الحميمة ليقتنص الحوارات الداخلية الصامتة لإحدى الشخصيات . ومع ذلك فإذا ما كانت قصص الراوى الشاهد والراوى شبه العليم ببواطن الأمور تحتوى على ومضات متقطعة من هذه الحوارات الداخلية فالأمر هو أن الرواة لجأوا إلى اتخاذ مواقف فيها توليف بين أكثر من وجهة نظر (٧ - ١) .

وعند استبعاد وجهات النظر الخاصة بالراوى - الشاهد - والراوى شبه العليم ببواطن الأمور - فهما راويان لا يمكن أن يتحدثوا عن التيار النفسى للشخصية - فإن الجدول الذى قدمته فى الفصل (٦ - ٣) يسمح بهذا التوزيع :

١٧ - ١٥ : إيضاحات

يجب ألا ننسى أن الراوى هو الذى يتحدث دائما رغم تصنّعه انتهاج وجهة نظر شخصيات . فما يفعله هو وضع نفسه مكانها : أى يظل حاضرا فى القصة . يمكن سماع صوت الراوى حتى فى الخطاب المباشر للشخصيات (أنا سعيد) : ومن هنا يبدو منطقيا الشبه الكبير بين أنماط الحديث للشخصيات . وفى الخطاب غير المباشر

الحر (فكرّ إنه سعيدا) فإن صوت الراوى يسمع بوضوح شديد . وفى الخطاب غير المباشر كان سعيدا! يضع الراوى نفسه فى رأس شخصياته ولا يهبها نعمة الكلام إنه يتحدث نيابة عنها . فى الأسلوب غير المباشر الحر يحتفظ الراوى بوجهة نظره فى الحوار الداخلى غير المباشر ويبحث الراوى عن منظور الشخصية : إن الراوى يفرَق نفسه فى الحياة الحميمة للشخصية ليس بهدف تنظيمها أو تحليلها تحليلا منطقيا . ولما كانت هذه الحياة الحميمة تعيش مرحلة سابقة على الكلام فعند الحديث عنها يتقلمها من المستوى النفسى إلى المستوى الجمالى وأيا كانت درجة الصنعة فى التعبير الأدبى من أجل إظهار الصور التى تعيش فى حالة فوضى فإنه يصوع ما لا يتقولب فى قالب محدد . إن الحوار الداخلى المباشر للشخصية يمكن أن يعطينا الانطباع بأن الراوى تم استبعاده لكن الراوى العليم ببواطن الأمور هو الوحيد القادر على وصف الحالة الحميمة للشخصية . الحوار الداخلى المباشر هو حالة حادة من العلم ببواطن الأمور إذ نجد توافقا كاملا بين الراوى والشخصية . إلا أن هناك تحفظا وهو أنه علم ببواطن الأمور قاصر على نفسه . فالراوى يغوص فى تلك الأشياء التى تعتمل فى أعمق أعماق الشخصية . يدلف الراوى إلى هذه المنطقة من خلال طريقين : باستخدام ضمير الغائب بحيث يدخل السرد فى التيار النفسى للشخصية (الحوار الداخلى غير المباشر) وباستخدام ضمير المتكلم مباعدا نفسه وتاركا الشخصية لتفصح عن حالة الفوضى التى تدور فى أعماقها (الحوار الداخلى المباشر) فى النمط الأول نجد الشخصية تعرف أكثر من الراوى الذى يقترب منها . أما فى الثانية فإنه عندما ينقل ما لا يمكن التعبير عنه إلى ميدان التعبير فهو يعرف أكثر من الشخصية . وعلى أى الأحوال فإن الراوى حاضر فى كلتا الحالتين . إنه الذى ينطق بما لا يكفى التعبير عنه وهو الذى يجعل اللامنطقى قابلاً للتعبير من خلال الكلمات التى لايمكن أن تؤدى دوراً منطقياً إن « كتابته الأتوماتيكية » تم بناؤها بعناية مثلها مثل القصائد السريالية .

القصة تعكس التيار النفسى للشخصية	ضمير المتكلم	الراوى البطل	التقنية التقليدية : الفصل (١٧-٩-٢) التقنية التجديدية : الفصل (١٧ - ١٠ -٢) الحوار الحوار الداخلى المباشر
	ضمير الغائب	الراوى العليم ببواطن الأمور	التقنية التقليدية : الفصل (١٧ -٩ -١) البيان النفسى للراوى المحلل النفسى الأنتقالية الفصل (١٧ - ٩ -٣) التحليل الداخلى غير المباشر التقنية التجديدية : الفصل (١٧ - ١٠ -١) الحوار الداخلى غير المباشر

١٨ - أولوية السّرد القصصى على الوصف ومسرح الأحداث ، والحوار ووضع ملامح الشخصية

١٨ - ١ مدخل :

لم أقم فى الفصول السابقة إلا باستعراض الأنماط السردية . فهذا منطقى ذلك أننا ندرس القصة القصيرة فى هذا الكتاب ، والأمر الأكثر حيوية فما هو أنها نقصّ علينا حدث . فالسرّد الذى لا يقص شيئا هو أمر غير متصوَّر كما أن باقى الجوانب الخاصة بالقصة - مثل وجهة النظر والمادة والشكل الخاص بالحبكة والتنظيم الزمنى للأحداث العارضة والعرض والوصف والمسرح والحوار ووضع ملامح الشخصية - تتبع السّرد وتسير فى ركابه . وسوف ألح من خلال الصفحات التالية على أولوية العملية السردية .

١٨ - ٢ : السرد والوصف :

تشير النظرة الأولية إلى الاختلاف بين السرد والوصف ذلك أن السرد يتناول التغيرات الملحوظة فى الشخصيات والمواقف والظروف المحيطة ، أما الوصف فهو يتناول الأمور التى لا تتغير أو يطرأ عليها تغير طفيف . وعلى سبيل التناقض فإن الوصف يؤثر فينا على أن هناك مساحات كبيرة رغم علمنا بأنها شديدة الارتباط بعنصر الزمن : تستمر قليلا عملية تلقى وجود البرق لكن تستمر بشكل أطول عملية وصفه لغويا من خلال عدة كلمات . إلا أن الفعل « يسرد أو يحكى Narran »عند استخدامه فى الحياة اليومية يعنى وجود أحداث فى الزمان وعناصر هذه الأحداث هى الكائنات الانسانية (أو الحيوانات التى تلبى طبيعة البشر) . كما نستخدم هذا الفعل خارج نطاق الأدب . نستخدمه فى التاريخ : نقول بأن فريدا شولتز دى مانتوفانى Fryuda Schultz de Mantavani تسرد قصة « قطة فريدة من نوعها » لكننا نقول أيضا إنها تسرد تاريخ قصص الأطفال فى كتابها « حول الجنيّات » . أما الفعل يصف describir فهو يستخدم فى اللغة اليومية بمعنى السمات المتغيرة وغير

اللزومية فى ميدان الأدب والتاريخ (وصف مشهد أو معركة) وتستخدم أيضا بمعنى الظواهر المتكررة التى تقوم العلوم الطبيعية بدراستها (دراسة البكتريا والجزئ ..) كما يطلق الفعل على التعميمات والتجريدات والنظريات (النظام الفلسفى والنظريات ..) وللوهلة الأولى يساورنا الشك بأن الوصف يمكن أن يخلو من عناصر قصصية وأن السّرد لابد وأن يتضمنّ حكاية شيء . إننا نلاحظ أن القاموس يصف لنا معنى كلمة « Agarafabia : الاحساس غير العادى بالغصّة أمام الأماكن المفتوحة وخاصة فى الشوارع والميادين الفسيحة . » هذا الوصف لا يسرد شيئا . لكننا إذا ما نظرنا إلى وصف قصصى مثل هذا : « اغتسلت ، وحلقت ذقنى ، وارتديت ملابسى وأصلحت من هندامى منطلقا إلى المرآة . هيا ! قلت لخوفى agarafabis وخرجنا سويا لنتمشى فى الحديقة » (C) نلاحظ أن أفعال الحركة والأسماء تقوم بالوصف . ويرى جيرارد جينيت Gerard Genette أنه ليس من السهل الوصف دون السرد وأكثر صعوبة السرد دون الوصف وربما يرجع ذلك إلا أن الأشياء يمكن أن توجد دون حركة لكن لاحركة لاتوجد إلا بالأشياء » ويمكن أن نستخلص من هذا الرأى - وهناك من خالف ذلك - أن الوصف يمثل الأشياء وأن السرد يمثل الأحداث .... هذا ما يقولونه لكن عندما أقرأ القصة أن وصف الأشياء يجعل الحدث مرئيا .

١٨ - ٢ - ١ : الوظيفة البصرية للوصف :

Funcián Visualizadara de la descipciàn

الوصف والسرد هما وجهان لكيان القصة القصيرة فى عالم الأدب . مثل الروح والجسد فى الكائن الانسانى . هذه الوظيفة التجسدية يمكن أن تتم طبقا لدرجات وأنماط معينة ابتداء من إلقاء النظرة السريعة على مكان وساعة معينة وانتهاء بالنظرة الغامضة لشيء يؤثر كثيرا على ديناميكية الحبكة . هناك بعض القصص - خاصة تلك التى لها شكل القصيدة النثرية - التى نجد فيها الوظيفة التجسيدية تمتد فى كل جزئية منها . إلا أن القصائد النثرية التى تنسب إلى أكثر العصور التزاما بالحداثة مثل بودلير ، وأوسكار والليدوروبين داريو ، وألويس براتراند وليوبولدو لوجونس - عادة ما يكون الوصف فى خدمة الحدث مهما كانت درجته فى الصغر والايجاز وإذا لم يقم الوصف بهذه الوظيفة - فإن قصيدة النثر تدخل فى دائرة الشعر وتخرج من الدائرة القصصية . وعموما فإن العنصر الغالب فى فن القص هو السّرد (وليعذرنى القارىء فى هذا الحشو فالتعريفات كلها تكرار وحشو) .

فى بعض الأحيان يتولى الراوى بذل أقصى ما فى وسعه ليسرد من خلال الوصف المحض وهذا يحدث لا فى القصيدة النثرية بل فى القصص القصيرة التى لا تهدف إلى البعد الشعرى . والتجربة التى نتحدث عنها فيها نوع من المغامرة فهى تبرهن على أن الحدث يمتص الوصف أو أن يتحول هذا إلى حدث . وأول من قام بهذه

التجربة فى اللغة الأسبانية كان آثورين Azorin ولنتذكر له « حكايات قرية » و « رواية الذين يعملون ويعانون » . الأسماء والجمل الأسمية كلها تقول وصف الأشياء المحيطة بالعامل أو التى يستخدمها . إنه عالم موضوعى تُطَبق أشكاله على الانسانية العابثة . فى إحدى قصص أنطونيو دى بندتو Antanio Di Benedetto, « السلبية والهجْر » حيث يقوم الراوى بوصف الأشياء ولاشىء أكثر . إننا لانرى الشخصيات - إنها غير مرئية - لكنها هناك ذلك أنها تحرك الأشياء . يفهم القارىء أن امرأة تحزم حقيبة أو تترك رسالة مكتوبة وتذهب . يمضى الوقت (فى وعى من ؟) يكسر حجر زجاج النافذة . نسمة قوية تقلب كوب ماء وتجعل الرسالة المكتوبة والمبللة تسقط على الأرض . يفهم القارىء أن رجلا يدخل بعد ذلك ويشعل النور ويطأ الورقة بقدمه ثم يميل لتناولها ويحاول قراءتها فلا يستطيع لأن الماء قد أزال الحبر . يقوم الرجل بحزم حقيبته ثم يمضى . والأشياء المرئية تعطى الانطباع بفشل الحب بين رجل وامرأة . والفارق الذى يشير إليه بعض المنظِّرين - فى أن السرد عبارة عن تتابع فى الزمن أما الوصف فهو تزامن فى المكان - زائف وزيف واضح للعيان وخاصة فى القصص التى يطغى فيها الوصف بشكل صارخ على السَّرد . *فى القصة التى ذكرناها لبنديتى نجد أن الأشياء* الموصوفة تتغير ويدخل عليها التعديل ذلك أن السَّرد يتم من خلالها . إن الأشياء تقدم مشهدا مسرحيا لكنه ليس « تزامنيا كأنه لوحه مكانية » بل هو « تتابعى كأنه دراما زمنية » .

إننا نصف ونسرد مستخدمين المسار اللغوى المنتظم فى كلمات عبر الزمن . كما لا يوجد هناك فارق - رغم ما يقوله جنيت فى بحثه الذى أشرنا إليه سابقا - بين السرد « الذى يقوم باحلال التتابع الزمنى للوقائع محل التتابع الزمنى للخطاب » وبين الوصف « الذى يجب أن يجسِّد فى إطار التتابع اللغوى ، تمثيل الأشياء المتزامنة والمتجاورة فى المكان » . القصة البوليسية هى فى الأساس زمنية ذلك أنها تقدم لنا خطين مزدوجين أولهما ارتكاب الجريمة والثانى هو البحث عن القاتل وهاهنا نجد أن السرد والوصف يعنيان نفس الشىء . يتم جمع التفاصيل الوصفية على أنها جزء من الحدث : إن الوصف الدقيق للأشياء وتنظيم الحجرة ... إلخ تشير إلى الآثار الضرورية من أجل حل مشكلة الكشف عن سرِّ الجريمة المرتكبة .

١٨ - ٢ - ٢ : ماهو زخرفى وما هو بيانى :

فيما يتعلق بالأنماط الخاصة بالوظيفة البصرية للوصف لايمكن لى الذهاب إلى أبعد من هذا : هناك وصف زخرفى يفرد ذيله كأنه ذيل الطاووس فى أى نقطة من القصة . وهناك وصف بيانى بدونه لانرى الشخصيات والأماكن التى تعيش فيها :

وسوف أتحدث عن ذلك عند تناول مسرح الأحداث والحوار ووصف ملامح الشخصية . يتسم الوصف بالسردية والدرامية عندما يفقد طبيعته الزخرفية . يوقف الوصف الزخرفى مسار الحدث . أما الوصف البيانى فهو يساعد الحدث فى مساره . وفى قصتى » « ماى إبنة عمىَ » (B) نجد البطل يصف التناقض بين المطر الذى يسقط على العاصمة بوينوس أيرس مدينته وبين المشهد الجميل لتميرلى Temperley المدينة التىَ تعيش فيها إبنة عمه . إنه يرى ماى جالسة تحت شجرة تفاح فى حالة الازدهار : كانت شجرة التفاح عبارة عن انتصاب جنسى » هذه التفاصيل ليست زخرفية بل إنها تهيىء للحبكة : حيث نجد البطل يحب إبنة عمه دون أن يدرى « ويرى شيئا سحريا يطير فى الهواء ليحيط بها . إن الوقفة الظاهرية لوصف ماى وشجرة التفاح تعود إلى أن البطل توقف برهة ليتأمل الموقف : أى أن الأمر يتجاوز شكل الوصف ليكون بمثابة تحليل لنشاط التلقِّى عند الفتى من أجل سرد قصة صداقة وحب . وأحيانا ما يلجأ الراوى إلى إطلاق العنان لخيال القارىء ليتصور الجواندى تتحرك فيه الشخصيات . إن « السيد فوان مانويل » فى كتابه الذى يتضمن أكثر من خمسين قصة والذى يحمل عنوان « الكونت لوكانور » لم يلجأ إلى الوصف إلا نادرا . وأفصل قصص الكتاب فى هذا المقام هى القصة الحادية عشرة والتى تتناول قصة أسقف سانتياجو مع الساحر السيد إيليان » حيث نجد وصفا موجزا للسلم الحجرى الذى ينزل إلى ما تحت النهر . والقراء المولعون بهذا المشهد لابد أن يضيفوا المزيد من التفاصيل . وعندما قام القارىء بورخيس بإعادة سرد القصة التى كتبها دون فوان مانويل أضاف أحد الاغلال الحديدية . وأضاف / رامون ماريا تينيريو بعض الأبواب الصغيرة ذات المفاتيح الذهبية . وأضاف أثورين بعض المكتبات وهكذا .

١٨ - ٣ : مسرح الأحداث : Escenario

سوف أتناول هنا المكان والزمان فى القصة القصيرة . إن لجوئى لاستخدام لفظة « مسرح الأحداث » Escenario لأننى لا أجد تعبيرا أفضل . كما أنى أستخدمه بمعناه الواسع مثل الذى كان عليه مصطلح « Skené » عند اليونانيين لكن لا يضايقنى أن يحمل هذا المصطلح بعداً مسرحيا فى المقام الأول . فالراوى يهدف إلى تقديم حدث مرئى ومسموع فى مشاهد درامية . فعلى خشبة المسرح نجد المشاهد المسرحية التى يؤديها الممثلون يراها ويسمعها الجمهور بشكل مباشر . وقارىء إحدى القصص القصيرة يتولى مسرحة الأشياء بخياله واعتمادا على قوة الكلمات . إنه لا يرى خشبة المسرح ولا يسمع الحوار : إنه يخمنها لكن المشاهد المسرحية التى تدور على خشبة المسرح الخاص بالقصة القصيرة هى مشاهد عقلية وتطوف بحرية فى المكان والزمان .

نشرت عام ١٩٥٧ « قديس فى أمريكا اللاتينية . لعبة لمسرح وجوذى » (G) وبدأ الفصل الأول بوصف لمشهد مسرحى :

« فى إحدى قرى الهنود فى منطقة توكوهان وفى صيف عام ١٥٨٨ كان راهب يقرأ وهو جالس فى خيمته على ضوء الغروب الذى أخذ يخفت شيئا فشيئا . إنه يقوم بزيارة أديرة الفرنسيسكان . وقد جاء إلى هنا من ليما منذ بضعة أيام سيرا على قدميه ولا يكاد يلمح على وجهه أو جسده أثر التعب والمشقة من الرحلة الطويلة عبر المناطق الجبلية الجرداء والسهول .» .

كانت هذه المسرحية قائمة على قصة قصيرة نشرتها عام ١٩٤٦ » الحلف » (P) وكانت بداية القصة هكذا : فى بلدة أمايتشا وفى نهاية القرن السادس عشر كان هناك راهب شاب يقرأ فى خيمته حياة القديسين .

- من الذى يمكن أن يكون قديسا ! تعجَب بشدة :

يرى أن كلا النصين يتضمنان التنسيق بين الزمان والمكان - القرن السادس عشر ، شمال الأرجنتين - ثم تظهر الشخصية بعد ذلك . إنه لأمر طبيعى أن يكون الوضع على هذا الحال فلا يكاد يرفع الستار حتى يشهد المتفرج خشبة المسرح وقد تم إعدادها بشكل ينبىء عن المكان والزمان . أما فى القصة القصيرة فإن الاشارة المباشرة للخلفية المكانية والزمانية ليست ضرورية رغم أن الراوى قد يرغب فى ذلك طمعا فى الوصول بسرعة إلى مشاهد حوارية مثله فى ذلك مثل الكاتب المسرحى . تتصرف الشخصيات فى القصة ويمكن التدليل على المكان والزمان من خلال المعطيات المتناثرة هنا وهناك أو التى يتم الاحتفاظ بها إلى النهاية أو التنويه بها تقليلا من أهميتها وأحيانا ما يتم إهمالها على أساس أن القارىء سوف يدرك بنفسه طبيعة المكان والزمان - وأيا كان مسلك الراوى فإن الحدث فى القصة يجرى فى مكان معين ولحظة محددة .

١٨ - ٣ - ١ : وظيفة الاطار الزمانى المكانى Espaciatemparal

قمنا بتخصيص هذا الفصل للحديث عن الفكرة القائلة بأن ماهو سردى له الأولوية على كافة الأنماط الوصفية وعلينا أن نتأمل ماهية الوظائف السردية التى يقوم بها وصف المشهد المسرحى .

١٨ - ٣ - ١ -١ : إضفاء الاجتماعية على الحدث .

يشعر الناس بالجاذبية نحو أماكن محددة وكذلك آثار معينة إننا سيّاح فى الجغرافيا والتاريخ نرحل من أجل معرفة الواقع وإذا ما كنا نعرفه فالهدف هو إعادة

معرفته من جديد . إننا نتجول بنفس درجة الاهتمام فى عالم الكتب كأن المرء يزور بلادا ؛ فالقارىء يضع عينيه على الأعمال السردية . لنرى ما هو حال هذا المنظر العام وكيف كان الناس يعيشون فى هذه المدينة وكيف هى وكيف كانت طبيعة العمل فى المنجم أو البهجة فى الحقول التى تغمرها أشعة الشمس ؟ لابد أن نرى قصرا شهيرا أو كوفا مظلما والميدان الذى شنقوا فيه أحد الأبطال أو الخارجين على النظام . فالأماكن والآثار تجذبنا وتثير فينا مجموعة من الأحاسيس والمشاعر . نربط هذه الأشياء بتلك ونصل من خلال ذلك إلى تكوين رأى عن ماهية الحقيقة . إن رؤية حقل من سنابل القمح يهزها الهواء تثير فينا أحاسيس تختلف عن تلك التى تثيرها فينا حارة مظلمة فى أحد الأرباض بربط الأشياء مع ما تثيره من أحاسيس نجد أن حقل القمح والحارة المظلمة يؤثران فينا كرموز . إنهما ينوهّان بأحداث ممكنة يعد أننا لنسمع قصصا تقدم سعادة أو تقطر ألما . حق . إن الوظيفة الفاعلة للإطار الزمانى المكانى للقصة هى إقناعنا بأن الحدث ممكن . إذ يمكن التعرف على الشخصية من خلال التحرك فى أماكن معينة وطريقة ردّ فعلها على الأزمات الخاصة بحقبة زمنية معينة . ومن المتناقضات المثيرة أن الزمان والمكان فى القصة عبارة عن خلقية عادية يمكن تغييرها بخلفية أخرى زمانية ومكانية دون أن يؤثر هذا على التكثيف الحيوى للشخصية أو تفرّد الحكاية . وفى بعض قصص نجد أن الأحداث تدور فى العاصمة بوينوس أيرس خلال القرن العشرين لكن لن يتغير شىء إذا ما وقعت فى روما القرن الثامن عشر أو حتى فى عامل غير موجود بالفعل . تبدأ قصة « كاسيت » هكذا : عام ٢١٣٢ ، المكان قاعة الموصِّلات العصبية الشخصية : هى طفل يبلغ التاسعة من عمره » إنها بيانات محددة لكنها تنسب لواقع غير موجود . وإذا ما شعرت الشخصية بأنها تعيش فى ذلك الحى خلال عام محدد واتسمت المغامرة التى تقوم بها باللون المحلى والمزاجية الخاصة بجيل معيّن عندئذ تكون الخلفية الخاصة بالطبيعة والمجتمع والتاريخ مرتبطة بخبرات القارىء وتثير لديه عالما مألوفا . الأمر لا يقتصر على إمكانية الحدوث فقط بل يشمل الأنفعال الجمالى .

١٨ - ٣ - ١ - ٢ : الإفصاح عن الحساسية لدى الشخصيات :

لنترك جانبا الانطباعات التى عليها القارىء ولنتأمل انطباعات الراوى . فالمكان والزمان الخاصين بالحدث يمكن أن يؤديا وظائف أخرى بالإضافة إلى وظيفة الايحاء بإمكانية الحدوث . ومنها الافصاح عن الحالة المعنوية للراوى والتأثير فى أفكار وانفعالات شخصياته . فإذا ما كانت القصة مكتوبة باستخدام ضمير المتكلم نجد أن الراوى هو احدى الشخصيات وبالتالى لسنا أمام وظيفتين بل أمام وظيفة واحدة . ولتبسيط الأمر سوف أتوقف قليلا لنتأمل هذا النوع من القصص .

يأتى وصف الجو العام ليقوم أحيانا بوظيفة المؤشر على الطبيعة الذاتية (١٨ - ٥ - ٤) ومن بين الوسائل الأدبية الشائعة الاستخدام نجد تلك الخاصة باحداث مواءمة بين الجو العام والطبيعة الذاتية . وقد استغلت هذه الوسيلة كثيرا لدرجة أن راسكين Ruskin أدانها على أساس أنّها" Pathetic fallacy " أى الزيف بالقول بأن الطبيعة تعانق المشاعر الانسانية . فالمطر والرعد والبرق ترافق المشاعر العاصفة . أما سعادة العشاق فتتوافق مع الضوء المشع وتفتح الأزهار وزقزقة العصافير . إن تغير الضوء والظلمة يرتبط بالحالة المعنوية لدرجة أنها تتحول إلى رموز . وتحول هذا التضامن بين ما هو مُحَسَ وما هو نفسى إلى أمر تقليدى وعندما يلجأ الراوى إلى كسر هذا التقليد فهو لا يعقل إلا التأكيد على قوة الموروثات . وقد حاول الكاتب أرماندو كاشيا Armando Cascella فى قصته « الصباح فى الغابة » إبراز التناقض بين المعاناة الانسانية والطبيعة اللامبالية : فالشمس الوادعة فى الصباح تلقى بأشعتها على اثنين من العمّال وأمامهما إحدى الماكينات .

١٨ - ٣ - ١ - ٣ : ربط خيوط الحبكة :

ليس من الضرورى أن تجتمع الوحدات الثلاث - الحدث والزمان والمكان - فى القصة القصيرة . فأحيانا ما نفتقد وحدة الحدث وبالتالى تقوم الوحدات الأخرى بوظيفة الربط . وفى قصة « شجرة الملكية » Ombú لـ ج أى هاديسون نلاحظ أن الربط يقوم به وحدة المكان . فالعجوز نيكاندرو يرى الآثار السلعية لهذه الشجيرة على حياة الكثيرين . فكل هؤلاء الذين عاشوا فى المنزل الذى يقع عليه ظل هذه الشجرة تنتهى حياتهم نهاية مأساوية . ورغم أن الأحداث تقع بعيدا عن البيت - ذلك لتشتت جميع أفراد العائلة - فإن المصير يحدده المكان : إنه شجرة اللكيا . كما أن ثبات الزمان يوحد الأحداث ويربطها ببعضها البعض فى إطار القصة القصيرة التى يمكن أن يكون لها - على سبيل المثال - هذه الحبكة : هناك أشخاص عاشوا كل واحد منهم بعيدا عن الآخر لمدة طويلة لكنهم اتفقوا على الاجتماع فى تاريخ محدد ليحكى كل واحد مهم ماحدث له . أو أن نجد قصة لها هذه الحبكة الأخرى : الذكرى السنوية لمعركة بطولية هى سبب مباشر لاحتفالات تقام فى مدن كثيرة متباعدة ويشارك فى هذه الاحتفالات أشخاص لا يعرف بعضهم البعض لكن الجامع المشترك بينهم هو الندب الرهيبة التى يحملها كل واحد منهم . إن وصف الزمان والمكان يمكن استخدامه كلون محلى أى كخلفية أصيلة فى مشاهد وصف العادات والتقاليد ويمكن أن تكون بمثابة المناخ العام وبذلك تسهم فى تطوير الحدث وربما تقوم بالدور الرئيسى . ففى القصص ذات المناخ العام » نجد أن البطل هو .... « المناخ العام » كما رأينا عند آلان بويه فى الفصل (٩ - ٥ - ٢) .

أنواع مسارح الأحداث :

- مسرح بالمعنى الحرفى : هناك القليل من الملامح الوصفية التى تساعد على رؤية مسرح الأحداث بشكل رصين .
- مسرح محدد الملامح بقوة تسهم المناظر والعادات فى وضع ملامح الشخصية سواء دخلت فى وئام مع باقى مكونات اللوحة أو دخلت فى تناقض معها . وأيا كان الموقف فإنه يعطينا لوحة عن أنماط من الحياة .
- حيوى : ترتبط القصة بكاملها بهذا المكان أو ذلك بهذه الفترة أو تلك ومن المستحيل تصور الحدث فى ظروف أخرى .
- وموصوف جيدا : يقوم الراوى بتقديم وصف كامل للمسرح أو طبقا لمسار الحدث .
- حوارى : تقوم الشخصيات بوصفه من خلال أنماط حديثهم فاستخدام إحدى اللهجات يشكل جزءا من الخلفية .
- التاريخية : هناك الملابس والأسلحة والعادات والاشارات إلى هيئات وأحداث مضت .
- الجو العام : يقول روبرت ل. إستيفنسن « تتحدث بعض الأماكن عن نفسها وهناك بعض الحدائق المعتمة التى تهيىء الجو لارتكاب حادثة اغتيال ، وهناك بعض البيوت الضخمة الخاوية التى تطالب بأن تطوف بأرجائها الأشباح . وتطالب بعض الشواطىء بالغرقى .
- الرمزية : هناك انتقاء وتكرار لبعض التفاصيل الوصفية الأمر الذى يجعلها ذات طبيعة رمزية : الخلفية هنا هى محور الارتكاز لبعض القصص المجازية أو بمثابة رسالة ذات دلالات لم يشر إليها بصراحة فى النص .
- النفسية : إنه يعكس الحساسية الخاصة والأشياء المفضلة واتجاهات الراوى - البطل . هناك انطباعات تضفى البعد النفسى على الأشياء . وربما كان هذا يتعلق بالموضوع بشكل أكبر . انظر البنود الخاصة بالوصف فى (١٨ - ٢) ووضع الملامح الشخصية (١٨ - ٥) .

١٨ - ٤ : الحوار :

لقد أفصحنا عن الاختلاف بين الحوار المسرحى والقصصى (١٦ - ٦ - ٢) ففى المسرح نستمع بشكل مباشر إلى الممثلين وكيف يناقشون : إنه حوار محض .

أما فى القصة فيقال لنا بأن الشخصيات تتحاور لكننا لانسمع أصواتها : إننا نقرأ الحوار فى القصة ورغم أنه يبدو واقعيا فهو غير ذلك . ذلك إننا نقرؤه لأن أحدا قام بكتابة الحوار على الصفحة وفى الحقيقة لا أحد يتكلم بطبع الحروف فى الهواء . وإذا ما كان هناك حوار ينقل نصا آخر بشكل حرفى فإنه قد يصل إلى الواقعية (بمعنى أن حروف الحوار تنقل حروفاً أخرى) لكنه لايصلح أن يكون عملا فنيا . إنه يدخل فى باب الانتحال أو نقل فقرة من مُؤَلَفٍ آخر . الحوار ليس حقيقيا . وليس جوهريا . فهناك قصص لايدور فيها أى نوع من الحوار . لكننا الآن ندرس قصصا يشكل الحوار جزءا منها وأول ما نلاحظه هو اختلاف أنماط تقديم الحوار . ففى بعض القصص - مثل قصص المؤلف إدوارد مايبا - نجد الشخصيات تتحدث باستخدام نفس أسلوب الراوى . وفى قصة « بيوى كارسارس » نجد أن كل واحدة من الشخصيات تأخذ ملامحها الذاتية من خلال خصوصية حديثها وعباراتها . وهناك بعض القصص التى تتحدث فيها الشخصيات دفعة وحدة وفى نفس الموقف ولا تستمع إحداها للأخرى ذلك أن كل واحدة من الشخصيات غارقة فى همومها . هذه الحوارات الداخلية التى تتناوب الأدوار لا تدخل فى باب الحوار . ومن المعروف أن للحوار وظائف كثيرة وهى نفس وظائف السرد لكن يتم التعبير عنها بشكل آخر .

١ - تنظيم الحبكة : الحوار هو جزء من الحبكة فكل ما يقوله شخص لآخر فى وقت وزمن معينين يسهم فى إحداث تأثير خاص فى تطور المضمون .

٢ - البيان والشرح للوقائع . ويتولى المتحاورون هذه المهمة وبذلك يتم التقليل من المواد المستخدمة فى العرض البيانى . إذ يتم عرض مقدمات الحدث فإذا ما كانت الشخصيات تتحاور فيما بينها وتشرح ما حدث قبل ذلك فإن الراوى يوفر على نفسه عبء التدخل للقيام بالعرض والبيان اللازمين .

٣ - المسرحة : يتم عرض مسرح الأحداث بشكل حي ومباشر بدلا من الموجز الذى ينقله الراوى العليم ببواطن الأمور . هذا العرض المُمسْرح من خلال حوار يستدعى الماضى إلى الحاضر كأننا فى مسرح .

٤ - وصف الملامح : يحدث هذا لأن الشخصيات تفصح عن نفسها عندما تتحدث أو أنها تصف ملامح شخصية أخرى غائبة عن مسرح الأحداث .

٥ - إثارة فضول القارىء من خلال بعض البراهين والقضايا والتحذيرات والوعود واستشراف المستقبل .

٦ - العودة إلى الماضى والتقديم . تتحدث الشخصيات عن الوقائع الماضية والحاضرة .

٧ - الإيجاز : من خلال فن الشخصية يتم إيجاز الوقائع لأنها منتشرة بشكل جزئى فى كافة أنحاء الحبكة أو أننا نفقد آثارها : إنه ملخص للحدث .

٨ - الجو العام : يضيف إلى « اللون المحلى » لمسرح الأحداث « اللون الايقاعى » للأصوات المميزة .

٩ - الانفعال : إننا نراه وهو يتحرك من خلال الكلمات .

قلت قبل ذلك بأن هناك قصصا لا يدور فيها أى حوار . إلا أننا لا نشعر بالحاجة إلى الحوار فى تلك القصص إذا كان ما يتم أهم مما يقال . ويحدث العكس عندما يكون ما يقال أكثر أهمية مما يحدث . وبالتالى ينتقل الراوى إلى النقيض ويأتى لنا بقصة حوارية بالكامل « ورغم ذلك فهناك قصص حوارية حيث لا يقال أى شئ ذلك أن المؤلف يريد التأكيد على عبثية الوجود وبالتالى يأتى لنا لا بحوار ولكن بثرثرة وهذا ما نجده فى قصة « القطار لريكاردو فيديستين R. Feirstein " . سبق أن تناولت مسألة القصة التى تأخذ شكل العمل المسرحى (١٣ - ٤ - ٦) . ويمكن للراوى إغفال أسماء الشخصيات وإغفال أفعال الدخول « قال .. وفكر » وكذلك الاشارات المسرحية التى تصف هيئة المتحدث . الأمر يبدو وكأننا نسمع كوميديا إذاعية حيث لا نرى وجوه المتكلمين ولا أحد يقول لنا كيف هى هيئتهم ولا ماذا يفعلون وبالتالى لامناص من أداء الحوار لوظيفته الاعلامية وهى الوظيفة التى يتم الوفاء بها وأداؤها من خلال السرد والحدث . إننا نفهم من الحوار نوع المتحدث وعمره ومنظره العام وحركاته وطبيعته . فى ظل هذه الظروف نلاحظ هبوط إمكانيات الحدث من الناحية الجسدية . والمنهج الذى عليه القصة الحوارية المحضة لا يتطلب تحركات عنيفة وسريعة . فليس من الطبيعى أن يتحاور المرء ويجرى فى الوقت نفسه . الحوار يدفع بالحدث إلى الأمام ويمكن أن يدفعه أيضا نحو الخلف وهذا هو حال نوعية الحوار الذى يدور حول أحداث وقعت وبالتالى لايشكل جزءا من الحبكة فهو لاحق على الحدث . إننى أقصد ذلك النوع من القصص القائم على الصيغة الاستفهامية ، الشائع فى القصص البوليسية . هذه الجمل الاستفهامية [الأسئلة والاجابات التى تذكرنا بكتب التربية الدينية] تتسم بالاقتصادية فى استخدام مفردات اللغة ذلك أن المسئول ليس ساذجا حتى يقول كل ما عنده بل هو شخصية تخشى عقوبة القانون ولابد من استخراج الكلمات والاعترافات بما استطاع المرء من حيل .

١٨ - ٥ : وضع الملامح الشخصية : Caracterizacián

القصة تسرد حدثا . هكذا دائما . ويتولى القيام بالحدث فاعل . هكذا دائما . فلا قصة بدون حدث أو فاعل . ومن خلال الحبكة القصصية تقوم الشخصيات بترتيب أمر

ما . ومن المستحيل فصل تلك الشخصيات عن الحبكة ومجرد محاولة ذلك أمر غير مجد مثل محاولة الفصل بين الرقصة والراقصين فى الباليه . تتكون الحبكة من شخصيات تكافح قوى الطبيعة أو ضد الجو المحيط أو ضد القوى الاجتماعية والاقتصادية أو ضد كائنات بشرية أخرى أو تعيش أزمة داخلية . وتنعكس طبيعة هذه الشخصيات من خلال هذه الحبكة من الأحداث . ومما لا شك فيه أن بعض القصص تستدعى الاهتمام إما بالحبكة التى تحدد مسلك الشخصية وإما بطبيعة الشخصية وهو عنصر يقفز أحيانا إلى المقام الأول ، لكن كل شخصية لها مسلك وكل مسلك يصدر من شخص ما . ورحلات سندباد لا تعتبر إستثناء فالسندباد البحرى لديه دوافع نفسية .

لا تدخل حياتنا العادية فى حبكة قصصية إننا نرى فى الحبكة القصصية الشخصيات وهى تعمل فى مسارات كاملة. ولذلك فإن الأشخاص الطبيعيين الذين يتحركون حولنا بشكل يومى غير واضحى الملامح بالمقارنة بالشخصيات التى نتصورها . كما يداخلنا الشك بأن الناس العاديين الذين هم من لحم ودم يتمتعون بالسمات الكاملة التى تؤهلهم ليكونوا على إحدى الصفحات المكتوبة إنها شخصيات باهتة وتائهة فى شوارع المدينة . ولا تأخذ هذه الشخصيات ملامحها الطبيعية إلا فى ثنايا القصة فتأخذ سمة البطولة . إنه لأمر هام جدا وضع ملامح هذه الشخصيات وخاصة فى فن السرد القصصى . فالملاح تأتى لخدمة القيم السردية للقصة وأحيانا ماتبدو أكثر أهمية من الحبكة . وهذا يحدث عندما يزداد اهتمام الراوى بالملامح النفسية للشخصية على حساب بنية المضمون وذلك لأن عدد الحبكات محدود (١٠ - ٥) .

والاهتمام بالملامح يعنى أن أكثر الأمور خيالاً فى القصة أى الأمور التى تتطلب سعة الخيال ليس الحبكة بل تقديم نمطية تفكير الشخصية بصدور حدث معين عنها . ورغم ذلك فالسردية هى محور الارتكاز . إذ يمكن أن تشبه الحبكة فى قصة الحبكات الموجودة فى قصص أخرى لكن القارىء يرى الشخصيات وهى تعيش فى عيون الحبكة التى لاتخطىء ملامحها العين . تسرد القصة أمرا حدث لفردما . فإذا لم تكن أمام الشخصية مجموعة من الامكانيات للعمل تدفعها للاختيار فلا توجد قصة . فالطريق الذى تختاره الشخصية (من خلال الدافع الذاتى أو بدافع من الآخرين) ينبئ عن طبيعتها . ويمكن قول ذلك بطريقة أخرى وهى أن الراوى وضع الشخصية فى هذا الطريق لمزيد من تحديد ملامحها . ومن المستحسن أن يكون هناك انسجام بين الشخصية والحدث وبين فن رسم الملامح وفن بناء المضمون . فالحدث يصنع الحبكة ويرسم ملامح الشخصية . والأحداث التى تتكرر بشكل يومى ترسم حبكات ثابتة وترسم شخصيات مألوفة . أما الأحداث غير العادية فهى ترسم حبكات ديناميكية وترسم ملامح الشخصيات بشكل متميز .

يمكن دراسة الشخصيات على أنها مادة قصصية : فمن خلال ما يصدر عنها من أفعال ترسم ملامح نفسها كأننا نرى الطينة اللينة على عجلة صانع الفخّار . ويمكن دراستها أيضا كأنها وعى قصصى : وعندئذ تكتسب الأحداث الصادرة عنها حيوية كما تساعد فى تحديد رؤيتها للعالم . وفى الحالة الأولى نجد الشخصيات مرسومة من خلال ما يتم سرده . أما فى الحالة الثانية فهى تشارك فى نمطية السرد . نحن نعرفها فى الحالة الأولى من خلال أقوالها وأفعالها أما فى الثانية فمن خلال ماتفكر فيه . إنها شخصيات تتحرك فى الحالة الأولى إلى جوار القصة لكنها هى مصدر القصة فى الحالة الثانية .

١٨ - ٥ - ١ : الفاعل من غير بنى البشر agentes no humanes

يمكن أن يكون الفاعل المحرّك للحدث من غير بنى الإنسان : مثل الأشياء (المقشة) والحيوانات (كلب) والعفاريت (الجنيّات) والقوى الأخرى (الطوفان) و الأفكار المجردة (الخير والشر) والمخلوقات من العالم الآخر (الآلهة والشياطين والعفاريت) . نلاحظ فى القصة المجازية قيام «الفضيلة » بالتصرف كأنها سيدة مليئة بالحيوية . وفى القصص الخيالية نرى الحوريات والملائكة يحوطوننا بما يفعلون . والفاعل فى القصص الأولى فى العالم كان له شكل الأشياء أو الحيوانات . وحتى اليوم ما زالت هناك تكتب الأساطير انظر مثلا ما كتبه ليوناردو كاستيلانى Leonardo Castellani فى مجموعته « الأرياف » « حيوانات وبشر (١٩٦٤) ولا زالت تكتب حكايات أبطال يفتقرون في الواقع إلى قصة وبطولة : مثل العملة المعدنية والحصان ... وحتى تكون لها الشخصية المطلوبة نخلع عليها سمات انسانية . هناك خورخى كالبيتى Jorge Cal Vetti و « حكاية خنجر » وهناك لويسا بالنثويلا L. Valenguela وحكاية « الأثم الذى اقترضه الثقافة » وفيدريكو بلثير F .Peltzer فى « العقدة والأيدى » وإيماً دى كاستروسيو E de Castrosio فى « السلم » ونيكولاس كوكارو N. Cócaro فى « حكاية مقشة » هذه كلها قصص تضفى الحياة على الجمادات : تلك القصص لا تزيد معرفتنا بالخنجر أو التفاحة أو العقدة أو السلم أو المقشة رغم أنها تبدو فى دور البطولة . لكن إذا ما كان البطل كلبا - مثل قصة « العيون البسيطة التافهة » للكاتبة إيستر إيثا جيرى - أو حصانا - مثل قصة « العدو » للكاتبة جلوريا ألكورتا - نجد أن استنطاقها يحمل فى ثناياه نوعا من خفة روح الحيوان ورغبة فى فهمه وهذا قد يؤدى إلى مزيد من معرفته . وقد اقتصر جهد الرواة حتى الآن على الملاحظة السطحية لمسلك الحيوان ومقارنته بالأنسان [إذا ما قمنا بإعداد قائمة للقصص القصيرة التى تتناول الحيوان كشخصيات لابد وأن تبدأ بقصص أوراثيو كيروجا . كما أن أنطونيو ستول A.Stoll هو واحد من كتاب الأرجنتين المعنيين بهذا الموضوع] . واتخاذ المقارنة

كمحورا أساسى نلاحظ أن البعض كتب قصصا تحدث فيها تحوّلات حيث تلقى نظرة مزدوجة على الحيوان الذى يتحول إلى إنسان أو العكس . إنها قصص خيالية مثل قصص المسخ . إلا أننا اليوم نعرف المزيد عن الطبيعة النفسية للحيوان : انظر Donald R. Griffin, The Question of animal Awareness1977 وبفضل الدراسات التى أجريت على الحيوانات من الناحية النفسية يمكننا أن نرى الأعمال القصصية فى المستقبل وهى تقوم بتحليل المشاعر والغرائز والدوافع والأفكار التى تتولد عند الحيوان مثلما يحدث بالنسبة للانسان . ومما يذكر أن أكثر الحيوانات إقناعا فى استخدامها كأبطال فى القصص هى التى تنسب لفصيلة Homo Sapiens .

وهذا منطقى ، فلما كان الكاتب والقارىء من البشر فإن القصة التى هى نوع من الاتصال لابد وأن تحمل رسائل إنسانية .

ونطلق لفظة « شخصية Personaje – طبقا للعادة – على الفاعل للحدث فى القصة . إننى أعرف أن بعض البنيويين يفضلون استخدام مصطلحات أخرى لكننى أفضل مصطلح « الشخصية » حسن . لدى الشك فى وجود قراء يعتقدون فى وجود مخلوقات من العالم الآخر ويخلطون فى إحدى القصص بين الشخصية – الشيطان والشخصية – الملاك أو الشخصية – الشبح وبين الشياطين والملائكة والأشباح التى توجد فى نظر هؤلاء القراء (١٤ – ٨) كما قد لا يخطر على بال أحد أن الشخصية – المقشة أو الشخصية – الكلب تشبه المقشة العادية أو الكلب فى عالم الواقع . لكن ما قد يُظن هو أن الشخصية وهى تحمل الصفات البشرية تشبه الانسان العادى . وعلى هنا البدء فى الاشارة إلى الفروق .

١٨ – ٥ – ٢ : الشخص والشخصية : Personag personaje

هناك فارق كبير بين الشخص والشخصية . فنحن نعرف عن الشخص العقلى ما نستنتجه من تصرفاته أو نعرف أمورا عامة مثل تاريخ ميلاده وكيف يتنفس وماذا يأكل ونومه وعلاقاته بالآخرين وحبه وأحيانا يكرر نفسه ويكافح فى الحياة ثم تواتيه المنية . أما عن الشخصية المتخيلة فنحن نعرف عنها ما يريد الكاتب إبلاغنا به . يتولى الكاتب إبداع الشخصية كما شاء وأثناء عملية الإبداع يخضع الشخصية لعدة تجارب ومن المنطقى أن يعرف الكاتب من خلال معمل خبرته كل ما يريد عن الشخصية . لكن يروق له أحيانا تصنّع أنه لا يعرف الشخصية جيدا ويختار زوايا الرؤية تقلل معرفته بالشخصية . وهناك قصص يبدو فيها أن الراوى لا يعرف الشخصية وحينئذ يظن القارىء أنه يعرف أكثر منه عنها . هذا مايظنه القارىء لكن الحقيقة هى أن الشخصية المتخيلة لا نعرف عنها إلا ما يريد الكاتب أن نعرفه . وفى حياة الواقع لايمكن لنا أن

نربط بين السلوكيات العامة لجار لنا بأفكاره الحميمة : فهو يضن علينا بالكشف عن خصوصياته . إننا إذن نحكم على سلوكياته وليس على نواياه . أما فى القصة فمن الممكن الحكم على الرغبات الخفية للشخصية .

إن سرد حدث يعنى اختيار بعض الوقائع وتنسيقها الواحدة بعد الأخرى ، كما أن أحداث الحياة تقع عبر الزمن إلا أنها فى فن السرد تخضع فى تنظيمها وترتيبها لصوت الراوى . هذا هو الفارق بين حدث فعلى وحدث يتم سرده . إن صوت الراوى - الراوى الذى يتمتع بشخصية متميزة - يعبر عن مفهومه للحياة وهو يصف ويسرد ويضع الملامح ويعلّق . الشخصية توجد داخل القصة فقط . إننا لا نراها أبدا تسير فى الشارع وتتحدث مع أفراد طبيعيين . لكن لنفترض أمرا غير تقليدى . وهو أن تسير إحدى شخصيات قصة معينة فى الشارع فإذا ماحدث ذلك فلن نتعرف على تلك الشخصية التى قرأنا عنها فى القصة . ضعيفة تلك الاحتمالات التى تشير إلى تطابق بين ملامح الشخصية مع ملامح الشخص الذى يمرّ بنا فى الشارع . والسبب الوجيه فى ضعف هذا الأحتمال هو أنّ هذا الشخص لا يمكن أن يكون الشخصية ، ذلك أن حياته الحميمة تظل سراً أما بالنسبة للشخصية فهى مرئية بعيون الراوى فى عالم الابداع . وهذا يفسر مايقوله بعض النقاد - رغبة فى إبراز التناقض - من أن الشخصية فى عالم الفن واقعية ذلك أن الراوى يعرف كل شىء عنها أما الشخص العادى فهو شخص غير واقعى - من المنظور الفنى - ذلك أن لا أحد يعرف عنه شيئا . إنها طريقة فى القول بإبراز التناقضات . وليكن ما يقال فالحقيقة الواضحة للعيان هو عدم وجود مقارنة بين الشخص والشخصية إن موضوع قصتى « مطواه فى مدريد » (E) هو عبارة عن إبراز الاختلاف بين الحياة والأدب القصصى أى بين الشخص والشخصية (انظر التصميم الخاص بهذه القصة فى الفصل ١٢ - ٦) إننا نجد أن أرتورو يحذر بأن ما يحدث فى رواية « أوكانتوس » التى يقرؤها يحدث له أيضا . تصيبه الدهشة للتوافق بين الحياة والرواية . ثم رويدا رويدا يتوافق الـ أرتورو الفعلى مع البطل السيد أرتور . يسجل أرتورو ما يلى فى دفتر يومياته الحميمة :

> جنون . جنون جنون ... أسأل نفسى : لما أهذى كمجنون رغم أننى على وعى كامل بالفارق بين الرواية والحياة ؟ الرواية هى ضرورة . أما الحياة فهى احتمالية . حسن . هذا وذاك ! هناك

اثنان من التعريفات . فالشخصيات ، فى العالم المغلق للرواية ، لا تكافح ذلك أن المؤلف وضعها فى الماضى وحل لها كل المشاكل ولن تجدى فى سبيل تغيير هذه الفكرة محاولة إقناعنا بوجودها . أما فى عالم الحياة المفتوح فانطلاقا من الحاضر الذى أعيشه أستشرف المستقبل وأختار البدائل وأراهن على وجودى بما يصدر عنى من تصرفات وردود أفعال ولايمكن لأى كاتب أن يملى ذلك علىّ والموقف الذى عليه السيد أرتورو يتشابه مع الموقف الذى أنا - أرتورو - عليه لكن هناك فارق فى جزئية بسيطة : أناحر ! فالشخصية السيد أرتورو لاتمكن أن تثور على القصّاص (فإذا ما فعلت ذلك فالسبب هو أن أوكانتوس سمح لها به مثلما فعلها جالدوس مع ماكسيمو مانسو) أما شخصى فيمكن أن يخضع لتأثير إحدى القصص كأنه نوع من التنويم المغناطيسى لكن عندما نصل إلى لحظة الحقيقة فأنا هو أنا ولن أكون إلا ما أريده .... »

الشخص يوجد أما الشخصية فهى ترغب فى الوجود لكن من خلال كم هائل من الكلمات ؟ إنها كلمات الراوى الذى يستخدم الخطاب المباشر فى السماح لشخصيته بالكلام من خلال الأنماط اللغوية التى يستخدمها . ورغم ذلك فإن الخطاب المباشر للشخصية تمت الموافقة عليه وتصنيفه من خلال الراوى . وإذا ما قمنا بتحليل جيد للنص فإننا سنسمع أصوات الشخصيات على اختلافها لكن هناك إنسجام مع صوت الراوى . ولهذا فإن نقل الحوار الشخصى هو من أصعب الأمور فى فن السرد القصصى رغم السهولة الظاهرية فى ذلك . على الراوى الكثير من الالتزامات مثل الأسس الفنية للقصة أكثر من التزامه بمبدأ الواقعية اللغوية . أما فيما يتعلق باستقلال الشخصية وقدرتها على الثورة ضد إرادة الراوى يكفى أن تقول إنها ثورة وهمية : إذ تبدو الشخصية مستقلة ومتمرّدة ذلك أن الراوى يسمح لها بذلك . وقد سخرتُ كثيرا من موضوع ثورة الشخصية على طغيان الراوى كتبت « قضية المخبر غير الكفء » ،) (T فالمخبر خوان فابينو مكلف بالكشف عن لغز جريمة قتل لكن تتعقد الأمور أمامه ...

« ... يضلّ فابينو ، بدأ يشك فى قدراته وانتهى به الأمر للشك فى وجوده . يقنع نفسه أنه تائه على صفحات قصة وأنه مجرد شخصية قدر لها من باب الخطأ المحض ، القيام بدور المخبر . ولما كانت هذه القصة عبارة عن لعبة افتراضات واستنتاجات فلابد من العناية بالعقد أكثر من الحل . لقد خلطوا أجزاء لعبة العضلة » حتى يقوم فابينو بالتفكير كثيرا كثيرا فى إعادة ترتيب

القطع المذكورة . إنها تنتظر منه استعراض قدراته العقلية : مثل خبث تساؤلاته ودقة تحليلاته واللمعان فى الجدلية وشاعرية الحدسْ عنده . والأمر السيىء هو أن المؤلف عندما وهب لهذه الشخصية الحياة لم يهبها المقدرة العقلية الضرورية لحل لغز القرصان المقتول يوم الثلاثاء وهو يوم احتفالات الكرنفال . لم يهبه هذه القدرة ربما لأنها لا تتوافر لديه هو أيضا وربما أراد الكاتب - فى غير ذكاء - أن يجعل الشخصية تتولى حل المعضلة . إن كل قصة بوليسية عبارة عن معركة عقلية بين الراوى والقارىء . يقوم الراوى بإدخال التعقيدات ويجدد رسائله وحيله فى الاخفاء والتمويه وبذلك يحول دون قيام القارىء بإيجاد حل مسبق للمشكلة . ويعمل المخبر كأنه وسيط بين المتحاربين فالسيد أوجوستودوبين هو شخصية جديرة بالاعجاب لكن إدرجار آلان بو هو أكثر منه ذكاء ذلك أنه وضع فى رأس أوجوستو ماكينة حسابية ويمكن تطبيق نفس القول على شارلوك هولمز الذى يدين بذكائه إلى كونان دويل ، وكذلك الأب براون إلى جلبرت ك . شيسترتن وهرقل بويروت إلى أجاثا كريستى ، ولورد بيتر إلى دوروثى سايرز . آه . لكن الذى أبدع شخصية فابينو لا يتمتع بالقدرات العقلية التى عليها هؤلاء الكتّاب . إنه أخرق . إذ قامر باثارة حيرة القارىء من خلال الفوضى التى لم يعد يسيطر عليها ، وبعد خطوات تهريجية غيرت فيها الشخصيات المتخيلة الأقنعة وحتى الوجوه عمى المؤلف وخلط بين الحبكات التى لا يمكن الجمع بينها . ورغم أن السبب فى الوقت لايمكن أن يكون هو الانتحار فإن هذه النقطة هى التى ستقود إلى التناقض الواضح فى أن القاتل والمقتول هما نفس الشخص . أو أنه بسبب سهو من الكاتب قد يكون الدم الذى أغرق مسرح الأحداث غير حقيقى ذلك أن الموت ناجم عن وضع السمّ . إنه نوع من اللهو . هذه القصة التى يجد فابينو نفسه فيها عبارة عن ظل لحبر على ورق ستكون واحدة من القصص التى يتركها الكتّاب وذلك لوجود عيوب فيها . « حينئذ » فكر فابينو « سوف أتلاشى فى الهواء » .

ما العمل ؟ هل يهب فى وجه المؤلف كما فعل بطل قصة « الضباب » عندما أراد أونامونو قتله ؛ من المستحيل القيام بهذه الثورة فالشخصية لا يمكن أن تتجاوز فى ذكائها القدرات العقلية للمؤلف الذى أبدعها . فى « الحوارات الدائرة بين إيلاس

وفيلنوس نجد أن إيلاس يفشل فى حل القضايا المعروفة المنطقية التى يطرحها عليه فيلنوس ذلك أن كليهما يتحاوران فى إطار حلم جورج باركلى وهذا الأخير يستخدم خبثه فى إعطاء فيلنوس أفضل الحجج . إذن خط سيىء لابلاس الذى لم يستطع الفرار من وعى باركلى حتى يتمكن وهو بعيد عن تأثيره تقديم حجج لا صلة لها بمنهج تفكير باركلى ! حسن . إن فايينو حظه أسوء من إيلاس . فهو قد وُلِدَ داخل عقلية متواضعة « أبدا » يرى هو « لن أستطيع تجاوز حدود المتواضعة التى عليها المؤلف » .

هناك مشكلة أخرى : هى كيفية معرفة الفرق بين فن السرد والشخصيات ذات الوجود التاريخى الفعلى والشخصيات التى تم إبداعها من وحى الخيال . إن الأعمال التى تتعلق بالتاريخ نجد أن الأحداث يشير إليها مؤرخ من لحم ودم . كما أن الجمل التى ينطق بها تحتمل الصدق أو الكذب . وعكس ذلك يحدث فنحن قد رأينا أنه عند قراءه أعمال من وحى الخيال يحاول تصور أن الأحداث تسردها شخصيات متخيّلة أيضا . ولذلك ليس من المنطقى الحديث عن الصدق والكذب . الجنرال ./ خوسيه دى سان مارتين هو اسم هام فى تاريخ هروب الاستقلال فى الأرجنتين لكن قصتى « باترثيو أوهارا المحرّر » (G) نجد أن طبيعته لا تختلف عن طباع الآلهة التى تعيش فى خيالات البشر . فى القصة يمكن للراوى تناول شخصية تاريخية بنفس الحرية التى لديه عندما يبتكر شخصية من وحى خياله . لكن أن يقوم باحترام الوقائع التاريخية الثابتة كأنه مورخ فهذا قرار شخصى يخضع له وليس قانونا فنيا . هناك بعض الكتّاب الذين يعنون بالحقيقة وعندئذ نفهم قصصهم بنفس الافتراضات المنطقية والتعميمات التى هى محور من محاور علم التاريخ وهناك كتّاب آخرون يرفضون هذه النمطية ويدخلون فى باب الخيال والمجاز منتزعين شخصياتهم من أطرها التاريخية لجعلها تتحاور خارج التاريخ .

١٨ - ٥ - ٣ : فن وضع السمات وعلم أخلاق الانسان :

علينا ألا نبالغ فى وضع الفروق بين الشخصية المتخيلة والشخص العادى . فالكاتب هو شخص فعلى من عالم الواقع يقوم بإبداع شخصية على رسمه هو . إنه يراقب نفسه ويراقب الجيران ويجمع هذه الملاحظات ثم يتصور شخصية مثله ومثل جيرانه . وأيا كانت درجة الخيال عند المؤلف فلا يمكن التخلى عن طبيعته

الانسانية ولا أن يتوقف عن تلقى المؤثرات من خلال حواسه أو الخروج من النظام الشمسى . وسواء كان محب للبشرية أو كارها لها فذلك مرتبط بإعلائه أو حطه من شأن البشر . وإذا ما كان صوفيا سيحاول إقناعنا بأن معرفته ناجمة عن تجربة ومعايشة . وإذا ما كان يصبو إلى المثالية فى الخيال العلمى سوف يخترع كائنات تسكن فى مكان بعيد من الكون . وعلى أى الأحوال فهذا الكاتب لا يمكن له إلا أن يعكس بُعده كإنسان على الشخصيات التى يبدعها والتى لا يهم أن يكون فى شكل حيوانات أوجمادات . وفى هذا المقام بالتحديد يمكن القول بأن الشخصية تشبه الشخص . فالقوانين التى تحكم السلوك الفعلى للإنسان صالحة فى عمومها للتطبيق على تلك التى تحكم الخيال . إن المجتمع المتخيل شبيه بالمجتمع الفعلى وفى إطاره تتلقى الشخصيات التأثيرات المختلفة وتتشكل لديها الميول وتتواجه فيه الإرادات . ورغم أن كيان الشخصية مكون من كلمات على ورق فإن طبيعتها "Golem" تبدو لنا كأنها شخص حقيقى . فأحيانا تبدو أمامنا واعية تماما لميولها وطموحاتها وأحيانا تبدو أمامنا فى مسلكها العادى : حينئذ نعرفها بما تفعل .

إن فن رسم السمات الذى يقوم به المؤلف يشبه إلى حد ما علم أخلاق الانسان الذى يتولى أمره العالم النفسى . هذا العالم يبحث الخواص النفسية . ويرى أن كلمة خاصية هى أسلوب محدد وفاعل فى حياة الانسان . والمصطلح اليونانى "kharakter" كان يعنى الأثر الذى تتركه أداة النقش أما العلم الذى يقوم بملاحظة هذه الآثار فى الحياة الانسانية فيطلق عليه « علم أخلاق الانسان Caracterologia وهو علم الاستعدادات المسبقة والأبعاد الخاصة بالطابع الانسانى والقوانين التى تحكم عمله . وهو علم يدرس - على سبيل المثال - الكذب لا على أساس أنه خبرة فردية بل على أنه اتجاه يحدد معنى اعتياد الكذب فى إطار الطابع إنه علم لا يدرس العناصر النفسية لواحد ما من الناس بل يدرس العناصر التكوينية للانفعال والأرادة ... إلخ . ولما كان الطابع يتسم بالديناميكية فإن الدارس له يتخذ نفس المسار الذى يمشى فيه كاتب القصة عند إبدا ع الشخصية .

أى أنه يراقب الشخصية وهى تمارس الحدث . يهتم كلا من الكاتب ودارس علم أخلاق الانسان بالمحاكاة والشكل العام والكلام والجو المحيط . والأنماط المختلفة التى يبحثها دارس علم أخلاق الانسان تشبه - حتى ولو من بعيد - تلك الأنماط التى يبدعها كاتب القصة . كما أن هذا الأخير يمكن له أن يلقى بنظرة داخل شخصياته بنفس درجة الفضول التى عليها دارس علم أخلاق الانسان . والمنظور الذى يتخذه فى الرؤية يساعد على تصنيف الأنماط المختلفة للشخصيات . ويقترح نورثوب فراى Northop Frey تطبيقات لهذا العلم على الأدب فى كتابه Anatomy of criticism فى القصة - يقول - هناك من يفعل شيئا ما . وبالتالى يمكننا تصنيف القصص طبقا للقدرة الفاعلة للشخصية :

١ - إذا ما كانت قدرتها تفوق فى الأساس قدرة البشر والظروف المحيطة بهم فإن البطل هو مخلوق لا يعيش على الأرض - آتٍ من عالم الماضى ومايتم سرده هو الأسطورة (بمعنى أنها قصة موضوعها الآلهة) .

٢ - إذا ما كانت قدرتها تفوق بدرجة ما قدرات الآخرين من الناس والظروف المحيطة بهم فإن الشخصية هى البطل الذى عادة ما نراه فى قصص المغامرات : يبدو كإنسان إلا أن قوانين الطبيعة تعلى من قدراته ومن هنا يمكن له القيام بالمغامرة .

٣ - إذا ماكانت قدرتها تفوق بدرجة قدرة الآخرين لكنها لا تفوق الظروف المحيطة بها فإن الشخصية تتسم بالزعامة : فطاقتها تفوق قدرة الناس العاديين لكنها تمثلهم وتتصرف باسمهم .

٤ - إذا لم تكن قدرتها أعلى من الآخرين أو من الظروف المحيطة . فهى شخصية أخرى تضاف إلى هذا العدد الهائل من البشر العاديين مثلما يحدث فى القصص الواقعية أو الخاصة بالعادات الموروثة .

٥ - إذا ما كانت قدراتها أو ذكاءها أقل منا نحن معشر القراء فإننا ننظر إلى الشخصية ساخرين .

١٨ - ٥ - ٢ : ما الذى يتم رسم ملامحه وكيف يتم ذلك :

إيجازاً للقول لا توجد قصة دون حدث ، والحدث له فاعل يطلق عليه الشخصية التى تتسم بملامح معينة ، ورسم الملامح هو

عبارة عن إقناعنا بأن هذه الشخصية المتخيَّلة تتلقى بواعث من المحيط الذى تعيش فيه وتستجيب لهذه البواعث فتأخذ مسارها فى طريق معين ثم تصطدم بالعقبات فهى تريد هذا وترفض ذاك . إنها توجد وتحيا مثلها مثل البشر فى عالم الواقع . الشخصية فى القصة عبارة عن كيان يتكون من كلمات أما الشخص فهو من لحم ودم وروح . ومن خلال الكلمة يقوم كاتب القصة بإعطاء الانطباع عن وجود واقع غير كلامى . وهذا السحر يمكن حدوثه ذلك أن هناك أموراً متفقاً عليها مسبقا بين القارىء وكاتب القصة : فإذا ما تم وصف عيون فإن القارىء يدرك جيدا أن هذه العيون لا تتحرك وحدها فى الهواء كأنها فراشات بل عليه أن يتخيّل الشخصية الكاملة بما فى ذلك الوجه والجسد رغم أنهما لم يوصفا . أى أن رسم الملامح يفترض الانتقاء . والطرق الخاصة بالانتقاء عديدة لا تحصى فلا توجد طريقة أعلى من الأخرى ، ومن خلال إحداها يمكن أن تُهْدَم القصة أو تبنى بناء جيدا . ولا يعنى قيامنا بتصنيف هذه الطرق أن أحكامنا تتسم بالذاتية .

وبالعودة إلى الفروق بين الموجز (القول) والمشهد (البيان) - انظر الفصل ٨ - ٣ - أقول بأن هناك رسم للملامح يتسم بالايجاز والآخر يتسم بالمسَرْحَة . والرسم الموجز للملامح هو عبارة عن القول بشكل حاسم أى نوع من الناس هذه الشخصية . والراوى هو الذى يقول لنا ذلك . إنه يقول ولا يبنى . إنه نوع من البيان الصريح . أمّا المسْرحة فى رسم الملامح أو الضمنية فهى التى تبين الملامح الخاصة بالشخصية عند القيام بالحدث فالقارىء يرى ما أراد الراوى أن يفصح عنه . الراوى ينوه والقارىء يتخيّل ويخرج باستنتاجاته عن طبيعة الشخصية . ويختلط النمطان عندما لا يقول الراوى بشكل مباشر ما الذى تشعر به الشخصية لكن الجو العام الذى لا يوحى بأنه يحسب عليها حركاتها وسكناتها يتضمن تفاصيل عفوية ، وهو يرافق الشخصية أثناء قيامها بالحدث . وحينئذ نجد أن حركة الراوى التى تشبه حركة أجنحة الفراشة تقوم بتشكيل صورة الملامح Caracter رويدا رويدا . إنها صورة تكتمل فى مخيلة القارىء . ومن خلال هذه الأنماط بشكل أو بآخر أو المُسَرْحة بدرجة أو بأخرى نجد بالامكان رسم أية ملامح : هناك شىء يقال عن شخصية : ثم يتم وصف شكلها العام والجو الذى تعيش فيه ، ثم يتم الافصاح عن سلوكياتها وتسمع وهى تتحاور مع الآخرين أو تتحاور مع نفسها وترى وهى تعيش رغدة فى مجتمعها ويشار إلى ما تفضله ولنتوقف قليلا عند بعض هذه الوسائل :

١ - **الشكل الظاهرى للشخصية** : *أى الشكل الجسدى والملبس والحركة والملامح* المكررة أى الأقوال والأفعال والسلوكيات التى تكررها الشخصية كثيرا فى القصة والتى تسهم بفعالية فى رسم ملامحها (سواء بالدرجة المعقولة أو مع المبالغة) وقبل أن نواصل حديثنا على القارىء أن يتأمل الفارق بين الاشارة الخاصة بالملمح وبين الرمز الخاص بالملمح . فمثلا تعبيرات الوجه والسحنة والحركة والتعجب ونمط التصرف وربما نمط الملبس كلها يمكن أن تكون مجرد إشارات (أى بمعنى أعراض) تبين الحالة النفسية للشخصية إنها إشارات تستجيب لبواعث لحظية كما أنها لصيقة بمواقف محددة . وبذلك يمكن أن نرى بعض ظواهر الحياة الطبيعية كأنها أعراض مؤقتة مثل : العدوانية والجوع والغيرة الجنسية والخوف فى شكل حيوان معين أو إنسان . يمكن للراوى أن يصف هذه الاشارات لكن القصة ليست جزءا من حياة الواقع : إنها عمل فنى ووظيفة الراوى هى التعبير من خلال رموز الأشكال المثالية للشعور الانسانى . فالشحوب المفاجىء على وجه الشخصية ليس عرضا جسديا بل إنه فكرة انفعال قام الراوى بتحليلها . ويمكن تقديم النواحى الحسية برفقة السمات الروحية وكأننا نقوم بتصنيف العيون إلى عيون شغوفة « وعيون شرسة » .

٢ - **تأثير الجو العام والمسرح المحيط** : طبقا لكيفية رد الفعل أمام العالم المحيط سوف نرى الملامح المميزة للشخصية بمالها من تطلعات وما تعيشه من إحباطات . ومن هنا تأتى أهمية اختيار « المجال الحيوى » فإذا ما كان أمامنا أحد الناس الذين يعشقون بيوتهم ثم خرج فى رحلة عبر المحيطات نجده يحتفظ بطابعه الشخصى لكننا قد نفهمه أكثر عندما نراه محاطا بأسرته (إلا إذا كانت إرادة الراوى هى انتزاعه من محيط لدراسة طابعه) ومن الضرورى إذن وصف الجو المحيط بالشخصية وذلك عندما يوجد فى الحبكة القصصية تأثير متبادل بين الشخصية والجو المحيط . أى أن الوصف يتبع السرد . ويمكننا أن نرى كيف تحدث نحو تشكيل السمات عملها فى مكان محدد (١٨ - ٣ - ٢) .

٣ - **السمات المبينة خلال الحدث** : يسهم سلوك الشخصية سواء بشكل فردى أو فى علاقاتها بالآخرين وكذا ردود أفعالها إزاء مواقف معينة فى رسم سماتها بشكل مباشر : هذا السلوك هو الخط الذى ينتهجه البخيل ، ورد الفعل ذلك هو لرجل عسكرى . تقنعنا الدوافع النفسية للشخصية وذلك عندما تتحقق فى أفعال تمثل رد الفعل لتلك الدوافع . وتفصح الشخصية عن طبيعتها وهى تؤدى الأحداث فتظهر الملامح فى التصرفات والشكل العام وردود الفعل الجسدية والأعراض الانفعالية . والانفعالات المكتومة ليست أقل تعبيرا عن الملامح من تلك التى نراها بوضوح مثل : ردود الأفعال ضد التوجهات الذاتية حتى يتم تشكيل شخصية مناقضة للشخصية الحقيقية ، وإضفاء

الأخطاء والذنوب الذاتية على الآخرين ، وضرب المائدة حتى لا توجه اللكمة إلى وجه كريه ، ومحاولة نسيان الأمور غير اللطيفة سواء بالفعل أو بالتصنع .... إلخ .

٤ – **نمط الكلام** : من بين الوظائف الخاصة بالحوار فى القصة ما يلى : رسم ملامح الشخصية من خلال كلامها . فنحن نسمعها وهى تستعمل اللغة الخاصة بالدائرة الاجتماعية المحيطة والعبارات الاصطلاحية التى تفضلها . ونبرة الصوت ، ولسنا فى حاجة إلى المزيد لفهم طبيعتها . كلام الملاكم هو الذى سمعناه فى قصة خوليو كورتار « ثور صغير » .

٥ – **الشخصية فى عيون الآخرين** : ما الذى يقوله الناس أو يفكرون فيه بشأن هذه الشخصية ؟ يتمكن الراوى من إطلاعنا على صورة الشخصية من خلال عيون الآخرين : ويمكن أن يفعل ذلك بعدة وسائل : من خلال الحوار حيث تظهر أراء بشأن شخصية غائبة عن الحوار . أو اللجوء إلى حيلة قراءة إحدى الشخصيات لرسالة تتحدث عن الشخصية التى نحن بصدد معرفة طبيعتها . فالسمعة العامة هى واحدة من المؤشرات على الطبيعة .

٦ – **الميول والأذواق والأمور المفضّلة** : ليس من الضرورى أن تحدثنا الشخصية عن مفهومها للدنيا من خلال بعض الأفكار وإلقاء الخطب والمواقف : إن محور هذا التّفلسف يكمن فى شخصية البطل ومفتاح الشخصية نجد فى الأمور الحميمة التى يفضلّها . ومن المعروف أن تقييم الأشياء – أى رد الفعل أمام الواقع بقول « أريد هذا » « ولا أريد ذلك » « هذا مناسب » « وذلك غير مناسب » – يتسم بالذاتية وعلى هذا فإن الراوى التى يبيّنها إنما يقوم بوضع التوجه الحقيقى للشخصية .

٧ – **المسارات العقلية للشخصية** : رأينا سلفا التقنيات الأدبية لاقتناص تلك المسارات (١٧ – ١٤) ومن المعروف أن وصف المشاعر والأفكار التى عليها الشخصية هو الوسيلة الأكثر أهمية فى فن رسم الملامح . إلا أننى سوف أتوقف هنا عند نقطة واحدة ألا وهى مسلك الشخصية عندما تتعرض لأزمة قوية . قلتُ قبل ذلك إن الراوى يمكن له وصف الملمح الجسدى للشخصية ومسرح الأحداث التى تتقولب فيه الشخصية . يمكن للراوى فهم شخصية كأنه محلل نفسى محترف ويمكن أن يسمح للشخصية أن تغوص فى أعماق نفسها أو يساعدها فى أن تتحاور مع نفسها فى صمت ويمكن أن يكون هو البطل الذى يتحدث عن نفسه ورغم أن هذا الراوى – البطل يكشف عن طبيعته على أنه إنسان غير صريح فإننا عندما نراقب ما يقول ندرك أن عدم صراحته هى إحدى سماته . (وأخيرا أصل إلى النقطة التى تهمنى) ويمكن للراوى أن يضع الشخصية فى أزمة هامة . ولما كانت القصة القصيرة تتسم بالايجاز فأحيانا

لايتوفر لدى الراوى الوقت المناسب لاستخدام الطرق غير المباشرة لرسم تطور ملامح الشخصية . ومن هنا يقال بأن شخصيات القصص القصيرة تميل إلى كونها شخصيات جامدة لا تتحرك . لكن الراوى يمكن أن يهب الشخصية الديناميكية إذا ما أفصح عنها فى اللحظة التى تكشف فيها عن نفسها من خلال أزمة . فبعدها لا تكون الشخصية هى نفسها . فى قصة « الحجر » (E) نجد أن بدرو إنسان ناقم وبسبب هذه النقمة يقوم بتفجير أثر طبيعى بدا له أنه رمز للطغيان .

« عندئذ انفجر هذا الديناميت الآخر الذى احتفظ به بدرو عاما بعد عام فى دهاليز روحه . النقمة المكتوبة لوقت طويل طهّرته من السمّ عندما انفجرت فى عملية عنيفة . شعر لبرهة أنه حرّ كأنه المعتدى عليه الذى انتقم من المعتدى وعادت البسمة إلى شفتيه المضمومتين لمدة طويلة . لكن سرعان ما سمع ضحكات الشيطان أحد من سقطوا كأنها صدى ، وأدرك أنه استطاع فقط الانتقال من الجحيم » .

١٨ - ٥ - ٥ : أنواع الشخصيات :

تميل الكتب التعليمية إلى الواقعية الأدبية وتهتم برسم ملامح شخصيات شبيهة بالأشخاص توخيا للسلامة والراحة تقوم بتصنيف الشخصيات بمعارضة بعضها البعض : هناك الشخصيات الخاصة والأخرى لماحة ، هناك التقليدية والشخصيات ذات الملامح المميزة ، هناك الشخصيات الواقعية والأخرى المثالية . هناك البسيطة والمعقّدة ، هناك المسطحة والحادة . هناك الثابتة والديناميكية ، الرئيسية والثانوية ، وكما يرى القارىء فإن هذه المقابلات تدور حول نفس الشىء . إنها تكرر نفسها . وربما تشير فى أفضل أحوالها إلى وجود اختلافات بسيطة . فالحقيقة أن إبداع القصة تشارك فيه أكثر من وسيلة . وسوف أقوم فى السطور التالية بشرح بعض تلك المصطلحات وسوف يتضح للقارىء أننى لم أستطع تفادى الخطأ الذى أشرت إليه ألا وهو التكرار .

١٨ - ٥- ٥ - ١ : الشخصيات الرئيسية والثانوية :

توصف الشخصية بأنها رئيسية عندما تؤدى وظائف هامة فى تطوير الحدث وبالتالى يطرأ على مزاجيتها تغيير وكذلك على شخصيتها . أما الشخصيات الثانوية فهى تلك التى لا يطرأ عليها تغيير أو تتغير فى إطار الظروف المحيطة . إن الشخصيات الرئيسية هى شخصيات مسيطرة وتظهر بصورة الأفراد المهمين رغم أن سلوكها قد لا يتسم بالسلوك البطولى . وأيا كانت الأحداث والتصرفات الصادرة عنها فإن الباعث ينير معالم الشخصية . أما الثانوية فهى تابعة تسهم فى إضفاء اللون

المحلى للقصة ونظرا لطبيعتها المجردة تبدو كأنها أنماط أو أشكال كاريكاتورية ومحركات ميكانيكية فى إحدى الحلقات الهامشية أو معوقات .

هذا هو ما يقال ، لكن الفارق بين الشخصية الرئيسية والثانوية يرتبط بطبيعة القصة . ففى قصص المغامرات هناك بطل رئيسى يأخذ زمام المبادأة ويفرض إرادته على الآخرين الذين هم جامدون أو أقل منه قوة . لكن القصة النفسية نجد فيها الشخصية ضعيفة ومهزومة ويمكن أن تكون الشخصية الرئيسية إذا ما كان المهم هو تبيان ردود فعلها الحميمة . كما أن وجهة النظر فى القصة تحدث أثرها فى التصنيف فالشخصية الثانوية فى الحدث والتى تقوم بدور الشاهد فى تحليل مغامرات البطل يمكن أن تكون شخصية رئيسية إذا ما كانت تحليلاتها هى التى تعطى دلالات خاصة للقصة وليست مغامرات البطل .

والاختلاف بين الشخصيات التى يطرأ عليها تغيير والشخصيات التى لا تتغير والتى رأيناها هنا على أساس أنها « رئيسية » و « ثانوية » سوف يعود للظهور فى التصنيفات التالية . وقبل مواصلة الحديث ينبغى علينا تحديد معنى لهذه الكلمة « تغيير » Cambio . هناك ما يسمى « بالتغير » النفسى الذى يطرأ على الشخصية أثناء حركة القصة وهذا يختلف عن " Alteracón" « التقلب الميكانيكى فى سلوك الشخصية وذلك لضرورة فى تركيب الحبكة . يحدث « التغيير » بعد بعض الوقائع وكنتيجة لها : إننا ندرسه كجانب فى فن رسم الملامح . أما « التغلب alteracián فهو ما يسبق الوقائع دون أن يكون السبب فيها : ونحن ندرسه كجزء من نسيج العقدة " intiga " – يمكن أن يغير السفاح من طبعه ولا أحد ينكر هذا وهناك قصص نفسية – تتولى التحليل المقنع لهذا التغيير لكن ربما لم يكن تغيرا نفسيا بقدر ما هو « تقلب » فى الحبكة هذا إذا ما أراد الراوى أن يجعل نهاية القصة نهاية سعيدة فيقوم بجعل سفاح يهوى تعذيب الذات وقام الراوى برسمه رسما قاتما هو القسوة فتلين الشخصية أمام الحب المتبادل بين الابن الطيب لأحد الرفاق والابنة البريئة لعدوه اللدود . فتقرر التضحية بنفسها من أجل العاشقين وتطلق على نفسها وابلا من الرصاص مع ابتسامة عريضة تلف فمها .

١٨ – ٥ – ٥ – ٢: الشخصيات الفريدة والتقليدية Caracterioticas y tipicos

لقد قيل « إن السمة Caracter هى فردية أما الـ tipo النمط فهو اجتماعى » فى الأعمال القصصية نجد الأفراد : هناك لاوتشا Lauchc – « زواج لاوتشا » للكاتب روبرتو خ . بايرو – وهو فرد يوجد فى القصة . ورغم أنه يمكن البرهنة على أن المؤلف استلهم شخصية لاوتشا من نموذج إنسانى واقعى وعندئذ يصبح لاوتشا تصوّرا

لإنسان وليس إنسانا . وأحيانا تكتسب شخصية من الشخصيات صورة لدى القراءَ لم يحاول الرّاوى إعطاءها . إن « لاوتشا » المتفردّ والمتخيَّل هو فرد فى عالم السَّرد القصصى . ويمكن أن يوجد كنمط (Tipo) للصعلوك خارج حدود الأبداع الأدبى وهو نموذج للصعلكة تؤكده مبادىء الأخلاق لدى الناس جميعا . وبعد ذكر هذا التحفظ أواصل عرض موضوع السمة - النمط (Tipo) .

يمكن القول ، فى بعض الحالات النادرة ، بأن الشخصية هى أقل نمطية tipico عندما تتوافر فيها السمات الفردية والعكس صحيح . إلا أن هناك شخصيات تحدث تأثيرها على أساس تفرّدها وعلى أساس انتسابها لنمطية معينة . فالراوى يضع السمات الفردية للشخصيات ويحولها إلى نمطية فى الوقت نفسه . وأيا كانت درجة الشبه بين الشخصية والأفراد فإن الفردية فيها وهمية - فالراوى قام باستخلاص بعض الملامح من مجموعة من البشر حتى يخلق شخصياته . وهى شخصيات غير واقعية وليست إلا كيانا مجردا . ثم نقوم نحن بتصنيفها فى دائرة النمط tipico عندما تكون محصلة تجريد عالى المستوى : حيث يوجد الكثير من الأفراد الذين تم تخمينهم بشكل منفصل ثم تصويرهم فى شخصية واحدة .

النمط tipo هو إذن فكرة لجمع الملاحظات المنفصلة . وحتى تكون الفكرة ذات معنى يجب وضعها فى إطار يتجاوز حدود السمات الخاصة بفرد معين . والسمات التى عليها الشخصية النمطية تصلح لاطلاقها على قطاع عريض من الطبيعة الانسانية . إذا لايوجد فقط الكثير من الرجال مثل ذلك الصعلوك لاوتشا بل فى كل صعلوك يوجد شىء من لاوتشا . وربما كانت نية كاتب القصة إبداع شخصية متفرّدة لكنه عندما عرض لصفاتها تحولت إلى صفات شائعة ونمطية . الصعلوك هو الفاعل فى حدث اجتماعى يتسم بالنمطية أيضا : الصعلكة . وبمقوله أخرى فإن الشخصية تقنعنا لأنها تجسد نمطا معروفاً لدرجة يبدو معها أن الراوى لم يبدعها بل أخرجها من مكان مُعَد مسبقا لمن يريد الأقتراب منه .

هناك أنماط tipo اجتماعية مثل (الغنى) Ricachón * والمتدين (الناسك) والأخلاقية (الحاقد) والجغرافية (الأرجنتينى) والجسدية (طبقا للنظرية السائدة فى العصور الوسطى هناك الأمزجة الأربعة : الغضب والدموية والحزن ورباطة الجأش) .. إلخ . فإذا ما كانت نية الراوى هى وصف العادات الاجتماعية فإن شخصياته تتسم « بالجماعية » أما إذا كانت الرمزية هى الهدف فالشخصيات ترمز إلى مفاهيم

* هى لفظة تعبر عن استهجان الأغنياء .

مثل الفضيلة والشرف وفقدان الأمل . كما يمكن وجود بعض الشخصيات التى لا تدخل فى الباب النمطى بل على أنها فردية للغاية ومع ذلك يمكن أن تأخذ شكل الطابع العام لمجرد أنها ولدت من جراء عملية التجريد الفنى .

ومن مظاهر التناقض أن السمات الفردية هى التى تشكل الأغلبية أما الأنماط الجماعية فهى الأقلية - ففى مجموعة تتكون من مائة قصة - نجد الأغلبية هى من الأفراد المشكلة بطريقة فردية ولها ملامح لاتخطئوها العين مثل انطوائيتها أو انبساطها . وهناك العلة من الأنماط المحضة فى الأنطواء أو الانبساط . فالأنماط تأخذ طابع التطرفّ والخروج عن المألوف . فالشخص العادى الذى يعيش فى الريف يشبه ذلك الآخر الذى يعيش فى الحضر وهذا شبه أكبر من القائم بين فلاح نمطى وابن مدينة نمطى . تستخلص الأنماط من المجتمع الانسانى الملامح المميزة . علينا هنا أن نفرَق بين الشخصيات النمطية والشخصيات التى تشاهد فى كثير من القصص وبالتالى نألفها ونتعود عليها . فالشخصيات التى تشاهد كثيرا ليس بالضرورة أن تكون نمطية : فوظيفتها تسهيل تطور الحبكة (مثل الأخت المنكرة لذاتها) أما الشخصيات النمطية فهى تمثل طريقة لفهم البشر ووضع الملامح الخاصة بهم (القالب الاستبدادى) . .

يمكن أن تولد شخصيات من الخلاصة الناتجة عن مجموعة من الشخصيات النمطية ويكون لتلك الشخصيات رسما فريدا ذلك لأن سلوكها يتسم بالتناقض كما أن أحاسيسها تأخذ أكثر من لون ورغم هذا فالتحليل الجيد لها ينبىء عن أنها مزدوجة : فعندما نلاحظ وجود بعض الظواهر فى قومية معينة أو اجتماعية أو سلالية أو مهنية .. وتساعدنا تلك الظواهر على تكوين مفهوم « العنف » فإن هذه الظواهر تستقطب عدداً معينا داخلها وتترك الآخرين خارجها وهم الذين يمكن أن نطلق عليهم « جمهور المستأنسين » ، [فى أى مجموعة إنسانية هناك العنيف والأليف] ثم تقوم بعد ذلك بكتابة قصة يقوم فيها البطل باغتيال عدد كبير من الناس وهو بطل يستجيب تماما للقالب الخاص به . ولستُ فى حاجة لذكر العديد من القصص الأرجنتينية الخاصة « برعاة البقر » و « نوى السلوك الطيب » وهى شخصيات يُرَاد لها أن تكون لها سماتها المميّزة إلا أنها تأخذ الطابع النمطى . والفارق بينها فى تفصيلة واحدة : هى أن الشخصيات الفردية تظهر التغيرات النفسية التى تطرأ عليها وهى تقوم بأداء الحدث أما الشخصيات النمطية فلا يظهر عليها شىء من هذا أو ذاك كأنها وجها عمله تطير فى الهواء وهى تلف .

١٨ - ٥ - ٥ - ٣ : الشخصيات الثابتة والديناميكية :

الشخصيات الثابتة . يتولى الراوى إبلاغنا بما يريد عن الشخصية وهو خارج دائرة القصة . فهو ليس فى حاجة لرؤيتها وهى تتصرف : ويكتفى بمراقبتها وبعد ذلك

يقوم بإيراد تكهناته . والراوى غير مسئول عن الجانب الجسدى للشخصية مثل النوع والحجم والوزن والقامة والعمر ولون الجلد والجنسية ووضع الجسم وتعبيرات الوجه فى لحظات التأمل .

الشخصيات الديناميكية : تظهر طبيعة الشخصية من خلال تصرفاتها نراها كيف تتحرك وأحيانا ما تتسم تحركاتها بالسطحية . وأحيانا يقوم الراوى بسرد بعض تفاصيل حياتها الداخلية . الديناميكية ملحوظة فى الحالة الأولى وخاصة فى الحبكة أكثر من سمات الشخصية التى تخرج من تجربة لتعايش أخرى لكن تغيراتها لا تتجاوز الحدود الواضحة التى حددتها الحبكة . أما فى الحالة الثانية فهى تبدأ بسمات معينة تأخذ فى النضج مع مرور الزمن .

يقول بعض مؤرخى القصة القصيرة أن رسم الملامح الشخصية الديناميكية ظل يهتم بالأمور العرضية طوال قرون عديدة أما الآن فأصبح يهتم بالأمور الجوهرية . كان المؤلف يهتم فى البداية بالحبكة والأوصاف الجسدية والتعليقات التوضيحية وبعد ذلك أخذ يهتم بتقديم الحركات العميقة للروح . هذه المرحلية التى تظهر فى القصص القديمة والقصص الحديثة تصلح فى مجملها العام لكن تناقضها الكثير من الاستثناءات وبالتالى لاتساعدنا فى شىء . فالاهتمام بالأمور الداخلية لإحدى السمات ليس قاصرا على عصرنا . والشىء الوحيد الذى يتسم به عصرنا هو مسألة « التيار النفسى » وهى تقنية قمت بعرضها فى [١٧ - ٩ ، ١٧ - ١٠] وقلت بأن طبيعة الشخصية تظهر بوضوح من خلال تصرفاتها . هذه التصرفات ما هى إلا حركات جسدية (طريقة السير حركة العيون والفم والأيدى والتغيرات التى تطرأ على التعبير طبقا للتغير فى الحالة المعنوية ...) وكذلك استخدام اللغة (المفردات المنتقاة والتراكيب النحوية التى تُسلَكُ فيها الكلمات والعبارات الأكثر استخداما وصور الخطاب وتنغيمات الصوت بما فى ذلك أين وحتى ومع من تتحدث الشخصية) . تقوم الشخصية بالتعبير عن سماتها عندما تتحدث مع أخرى . فالحوار يتسم بالديناميكية : إنه يحرك الحدث نحو نقاط الذروة فى القصة . وكلما زادت وظائف الحوار كلما زادت إمكانيات رسم الملامح من خلاله . وأهم وظائف الحوار - كما رأينا فى ١٨ - ٤ - هى : الابقاء على يقظة واهتمام القارىء وبناء الحبكة وإيجاد البيانات اللازمة وبيان الحالة النفسية للمتكلم وبالتالى الافصاح عن سماته . وتعتبر أفكار الشخصية - عندما تقوم بالتعبير عنها بتلقائية مستخدمة الايقاع الحوارى ومشيرة إلى أشياء ومواقف محددة جامعة بين الحكم والشعور - مفتاحا واضحا للسمات الذاتية . وفوق ذلك نلاحظ أن الأفكار العامة حول ما يحدث تشير إلى دلالة ما حدث وتستشرف ما سيحدث بعد ذلك . إن

العلاقة بين الشخصية ومحيطها تشبه العلاقة القائمة بين الأشخاص فى الواقع الحى ومحيطها : فهى ترسم شبكة من الأفعال وردود الأفعال ، ومن الأسباب والنتائج ، من البواعث والاستجابات ، فكل شخصية تنسج شبكتها الخاصة بها :

هناك شخصيات لا تتقلب ملامحها حسب الظروف : فهى شخصيات منطوية ومنكفئة على نفسها ، ولذلك نجد أن تقنية الحوار الداخلى (الفصل ١٧ - ١٠) تسهم بشكل فعّال فى مثل هذه الحالات .

وهناك شخصيات تشعر بتأثير الظروف المحيطة لكن ردّ فعلها يعبر عن سيطرتها على زمام نفسها فلا يكون هناك تنازل من الطابع : إنها شخصيات تكافح ولديها إمكانيات هزيمة القوى المناوئة . هناك شخصيات تبدو عليها القدرة على مواجهة الصعاب لكنها تُهْزَم فى نهاية القصة . حينئذ يتم القضاء عليها .

هناك شخصيات تقولبت من خلال الظروف وهى تكافح من أجل تغير الظروف لكن كفاحها يذهب سدى ، إنها شخصيات يأخذ بها النشاط الذى أمامها ويلهيها لدرجة أن نشاطها يخبو .

هناك شخصيات سلبية لدرجة أنها تتلقى ضربات الظروف لكنها لا تفعل شيئا لمجابهتها هذه الشخصيات تختلف عن تلك التى أشرنا إليها فى الفقرة السابقة إذ تكافح السابقة من أجل الحياة أما التى نحن بصدد الحديث عنها فى هذه الفقرة نجد كفاحها يتوقف حتى قبل بداية القصة . فإذا ما كان الحدث الذى يتم سرده يتم فى غضون زمن قصير- ساعة أو نهار يوم - نرى الشخصية غارقة فى ظروفها فهى إما ضعيفة الإرادة أو أنها مهزومة الإرادة .

إن تحليل بواعث السلوك أمر هام فى رسم الملامح : هناك الكفاح من أجل الحياة (الخوف من الخطر والدفاع عن النفس ...) وهناك الرغبة الجنسية (الحب والغيرة ..) وهناك الأفكار الأخلاقية والدينية (الفخار وتأنيب الضمير والعظمة والوقار والامتنان والصراع بين الخير و الشر) هناك الرغبة فى السلطة (فى أى مجتمع صغيرا كان أم كبيرا) وهناك الانخراط فى مجتمع كل يوم (بصعوبة أو بنفس راضية ...) .

١٨ - ٥ - ٥ - ٤ : الشخصيات البسيطة والمعقدة :

تم تصنيف الشخصيات إلى كبيرة وصغيرة ، إلى رئيسية وثانوية ، إلى مسيطرة وتابعة وذلك طبقا لما تسهم به فى أحداث القصة . لكن يمكن تصنيفها إلى بسيطة ومعقدة طبقا للعناصر الرئيسية لمزاجيتها . إنهما مقياسان مختلفان للتصنيف . فالشخصية الأكبر والرئيسية أو المسيطرة ليس بالضرورة أن تكون معقدة : إذ يمكن

أن تتسم بالبساطة . كما أن الشخصية عندما ينظر إليها من خلال إسهامها فى تطور الحبكة ونعتبرها صغيرة وثانوية أو تابعة فليس بالضرورة أن تكون بسيطة بل يمكن أن تكون شخصية معقدة . والشخصيات التى تتضمنها أية قصة يتم وضع ملامحها مهما كان موقعها فى خلفية الصورة .

إننا نتعرف على الشخصية البسيطة من خلال ملمح خاص بالسمات وهو ملمح لايتغير طوال القصة . ورغم أنه قد لا يكون الملمح الوحيد الذى نراه فإنه الأكثر بروزا . فإذا ما كان هو البطل - أى أن البطل هو الأكبر والرئيس والمسيطر - فالقصة تحكى لنا جهوده من أجل الوصول إلى غاياته . ويمكن ألا يصل إليها أو يتخلى عنها أو يفشل فى الوصول إليها لكن الملمح الخاص بطبيعته يبرز أثناء ذلك .

إن الشخصية المعقدة لها عدة ملامح تتصل بطبيعتها وهى ملامح متناقضة متأزمة وعلى نفس الدرجة من القوة . فإذا ما كانت الشخصية معقدة فالقصة عادة ما تكون نفسية كما أن أكثر موضوعاتها شيوعا هو اتخاذ قرار حاسم أمام أحد خيارين ، تتجاذب الشخصية بواعث تسير فى اتجاهات متنافرة .

١٨ - ٥ - ٥ - ٥ : شخصيات مسطحة وأخرى حادة Chatsy Rotundes

هذا النوع من التصنيفات نجده فى الكتب لكنه لايتطابق بالكامل مع التصنيف الخاص بالشخصيات البسيطة والمعقدة . وقد طرح فورستر E . M . Forster هذا التصنيف فى كتابه Aspects of the Novel 1927 ، وقام إدوين موير Edwin Muir فى مؤلفه The Structure of the novel 1928 ينطبق ذلك على نظريته الخاصة بالمكان فى « قصة السمات » [فالسمات تظل محتفظة بطبيعتها] وعلى الزمان فى « القصة الدرامية » [تنضج السمات وتتغير] لدينا إذن "Flat Characters" و "Round Characters" فالشخصية المسطحة والمنبسطة وذات البعدين (Flat) تختلف عن الشخصية البسيطة فى أن طابعها لا يرقى إلى السيطرة . أو حتى إذا ما كان ذلك فهذا الجانب لا يدخل فى أزمة مع جوانب نفسية أخرى ومن ناحية أخرى فإن الشخصية الحادة Rotunde وذات الحجمية والأبعاد الثلاثة (Round) يمكن أن تكون بسيطة أو معقدة . والتعريفات المقترحة لا تتسم بالدقة . وعلى أى الأحوال فإن التقابل Flatround يصلح للرواية أكثر من القصة القصيرة . فالقصة القصيرة هى جنس أدبى غير متخصص فى إبداع الشخصيات بل فى إدخالها ضمن نسيج الحبكة إلا أن هناك بعض كتّاب القصة القصيرة الذين أبدوا اهتماما بالتغير الذى طرأ على شخصيات قصصهم : مثل أنولفول . بيريث . أما الشخصية المسطحة والمنبسطة فلا تتغير طوال أحداث القصة . فهى إما سيئة دائما

وإما طيبة دائما . إنها تتنقل فى المكان وتشعر بالراحة فى قصص المغامرات . وقد قام فورستر بمساواتها بأنماط وشخصيات أخرى . ورغم أن شخصية هذا النوع قد لا تكون بسيطة فإن الراوى يبرز منها سمة فريدة . إننا نتعرف عليها لأنها تكرر التصرفات والكلمات . كما أننا نتذكرها بسهولة ذلك أن الظروف الأجتماعية لا تغيّر منها . ويمكن تحديد طبيعتها من خلال جملة واحدة . لكننا لايجب أن نهملها لهذا السبب فإذا كان هناك كاتب جيد امتلأت هذه الشخصية بالحياة سواء فى مواقف مأساوية أو مناقضة لها .

الشخصية الحادة وذات الحجم تتسم بالأوصاف التى استثنيناها من التعريف السابق . إنها تدخل إلى الحدث لكن عندما تخرج منه لا تكون هى نفسها : هناك شىء تغير فيها : إنها قادرة على مفاجأتنا واقناعنا بأن المفاجأة لا مناص منها . وتنمو هذه الشخصية إلى أخذ دور البطولة . وتتطور ملامحها الخاصة بطبيعتها من خلال سلوكياتها وتأملاتها على مرّ الزمن .

هذا التصنيف تعترضه بعض الصعوبات . فعند البدء فى كتابة القصة القصيرة نجد الشخصية غير واضحة الملامح . وتطور القصة يتمثل فى إكمال هذه الملامح . الشخصية توجد فى المخيلّة ولم يطرأ عليها تغير لكن الراوى لم يظهر إلا القليل من السمات الغير مترابطة . ولما كان الأمر كذلك فالشخصية لا تتغير طبيعتها : فالذى يتغير هو الملامح التى تسهم فى رسم طبيعة الشخصية .

المحتويات

المشروع القومى للترجمة

العنوان	المؤلف	المترجم
١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : لطفى عبد الوهاب / فاروق القاضى / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار .	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف

٣٥ – الأسطورة والحداثة | بول . ب . ديكسون | ت : خليل كلفت
٣٦ – نظريات السرد الحديثة | والاس مارتن | ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها | بريجيت شيفر | ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة | آلن تورين | ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد | بيتر والكوت | ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب | آن سكستون | ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية | بيتر جران | ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك | بنجامين باربر | ت : أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج | أوكتافيو پاث | ت : المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف | ألدوس هكسلى | ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور | روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين | ت : أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب | بابلو نيرودا | ت : محمود السيد على
٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (١) | رينيه ويليك | ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية | فرانسوا دوما | ت : ماهر جويجاتى
٤٩ – الإسلام فى البلقان | هـ . ت . نوريس | ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير | جمال الدين بن الشيخ | ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية | داريو بيانوييا وخ. م بينياليستى | ت : محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى | بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل | ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم | أ . ف . ألنجتون | ت : مرسى سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح | ج . مايكل والتون | ت : محسن مصيلحى
٥٥ – ما وراء العلم | چون بولكنجهوم | ت : على يوسف على
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١) | فديريكو غرسية لوركا | ت : محمود على مكى
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢) | فديريكو غرسية لوركا | ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ – مسرحيتان | فديريكو غرسية لوركا | ت : محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة | كارلوس مونييث | ت : السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل | جوهانز ايتين | ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ – موسوعة علم الإنسان | شارلوت سيمور – سميث | مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ – لذّة النّص | رولان بارت | ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢) | رينيه ويليك | ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة) | آلان وود | ت : رمسيس عوض .
٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى | برتراند راسل | ت : رمسيس عوض .
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية | أنطونيو جالا | ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات | فرناندو بيسوا | ت : المهدى أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى | فالنتين راسبوتين | ت : أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين | عبد الرشيد إبراهيم | ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية | أوخينيو تشانج رودريجث | ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد

٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود
٧٢ – السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣ – نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ – صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ – چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ – العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ – شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١ – الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢ – مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣ – مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤ – موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ – طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ – نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨ – الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩ – الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠ – وسم السيف	ميجل دى ترباتس	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ – محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ – الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥ – مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ – هوية فرنسا	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٨ – الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ – تاريخ السينما العالمية	ديفيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ – مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١ – النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ – السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣ – قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ – أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ – الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : د. أشرف على دعدور

١٠٧ - صورة الفدائي في الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدي
١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩ - حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ - النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ - المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ - الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ - راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ - مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ - المرأة والجنوسة في الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ - النهضة النسائية في مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ - الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيئل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤ - الفجر الكاذب	جون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ - التحليل الموسيقي	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولى
١٢٦ - فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ - إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨ - الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعي)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ - ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ - الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤ - تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ - المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ - فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧ - مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية	چوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨ - عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ - پارسيڤال	ريشارد ڤاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣ - قضايا التنظير في البحث الاجتماعي	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى

١٤٤ – صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان
١٤٥ – موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت . أحمد حسان
١٤٦ – الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبد الرؤوف البمبى
١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوى
١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ – التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت: منيرة كروان
١٥١ – هوية فرنسا ج ٢	فرنان برودل	ت : بشير السباعى

(تحت الطبع)

الشعر الأمريكى المعاصر

الجانب الدينى للفلسفة

الولاية

المدارس الجمالية الكبرى

مختارات من الشعر اليونانى الحديث

العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل

عدالة الهنود

چان كوكتو على شاشة السينما

الأرضة

غرام الفراعنة

نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية والقوانين المعالجة

العنف والنبوءة

خسرو وشيرين

العمى والبصيرة (مقالات فى بلاغة النقد المعاصر)

وضع حد

التليفزيون فى الحياة اليومية

أنطوان تشيخوف

من المسرح الإسبانى المعاصر

تاريخ النقد الأدبى الحديث (الجزء الرابع)

حكايات ثعلب

شامبوليون (حياة من نور)

الإسلام فى السودان

العربى فى الأدب الإسرائيلى

آلة الطبيعة

ضحايا التنمية

المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر

أيديولوجى

تاريخ الكنيسة

فن الرواية

ما بعد المعلومات

علم الجمالية وعلم اجتماع الفن

المهلة الأخيرة

الهيولية تصنع علمًا جديدًا

مدرسة فرانكفورت نشأتها ومغزاها

مختارات من النقد الأنجلو – أمريكى

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٣٨٠٢ / ١٩٩٩





Teoría y técnica del Cuento



إن الرواية أو القـصة القـصـيرة مـاهى إلا وحدات مـتكاملة ؛ فليـست الرواية عبارة عن مجموعة من القصص القصيرة ، كما أن هذا النوع الأخير ليس جزءً من الرواية التى تنقسم إلى عدة فصـول ، ومن خلال كل فصل يستكمل القارئ مايقع للأبطال ، ولمّا كان يريد فهم طبيعية الشخصيات ؛ فـإنه يشكر للمـؤلف عـودته إلى مـاقـبل أحـداث الرواية وقصّ السـوابق والتـقديم المسبق للأحداث القـصـصية والتـحليل والتـعليـق . والقـصـة القـصـيـرة - كما يراها المؤلف - عـبارة عن حبكة وحيدة ، وهى أفـضل كلما كانت غير قابلة للتجزئة .

أما هذه الدراسة فقد اعتمدت على قـصص قصيرة من مختلف أنحاء العـالم ، ومع هذا ركـزت ، بصـفـة أسـاسـيـة ، على نماذج من الأدب الأرجنتينى . وكثيراً ما يلجأ المؤلف إلى إنتاجه من القصص عندما تظهر الحاجة إلى إيضاح بعض المفاهيم النظرية .

القصة القصيرة - إذن - هى هدف هذه الدراسة . ومع ذلك مـايورده المؤلف من نماذج ومـفـاهيم يمكن تطبـيـقـهـا على الر الأجنـاس الأدبيـة الأخـرى ؛ وبذلك يمكن أن يعـد هذا الكتـاب لدراسة الأدب .